Theaterabende

Eugen Robert

Eugen Robert

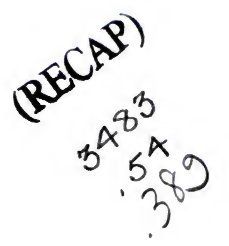
Theaterabende



1 · 9 · 1 · 5

München und Leipzig bei Georg Müller

Inhalt



Theaterabende

Die Eindrücke, die nun in diesem Buch gesammelt sind, wurden zum Teil von einem Kritiker ... zum Teil von einem Regisseur aufgezeichnet. Ich hoffe, daß der strenge Gegensatz zwischen Theorie und Praxis (überdies von einer Personalunion sehr charmant gemildert) nirgends zu spüren ist. Das Buch will jedenfalls weder diesen Gegensatz betonen, noch die innere eigentliche Einheit der beiden Berufe aufdringlich beleuchten. Der Zufall, daß ich die Geschehnisse der Bühne jahrelang vom bequemen Parkettfauteuil des Kritikers betrachtet habe und dann wiederum jahrelang vom unbequemen Regietisch aus bemüht war, damit diese Geschehnisse entstehen: dieser Zufall soll einmal erwähnt, doch in keiner Weise überschätzt werden.

Die einzelnen Theaterabende, deren Eindrücke hier festgehalten sind, haben nicht den leisesten Zusammenhang. (Das brauchte ich vielleicht gar nicht so scharf zu betonen; das merkt man wohl auf den ersten Blick.) Weder literarhistorisch noch theatergeschichtlich zeigen sie irgendeine Entwicklung;

sie dienen keiner Theorie und decken keinerlei Geheimnisse der Praxis auf; anläßlich eines gelegentlichen Theaterabendes wird nur ein Dichter frohlockend gegrüßt oder ein einzelnes Werk gelangweilt abgelehnt: ohne daß man dadurch den Dichter oder auch nur das eine Stück erschöpfend „erledigen" wollte; mit einem Wort: es sind nur die Farbenwirkungen eines Kaleidoskops.

Ist man jedoch überaus wohlwollend (und ich bin in diesem Fall geradezu gönnerhaft), so kann man allerdings sagen, daß diese Aufzeichnungen vielleicht doch etwas mehr als nur subjektiven Wert besitzen, da sie die Antwort auf eine schwierige ästhetische Frage zu finden versuchen. Nur in ihrer Gesamtheit; nur als willkürliche Beispiele; nur für diejenigen, die zwischen den Zeilen und auch zwischen den Buchstaben lesen können . . . geben diese zusammenhanglosen Theaterabende Antwort auf die Frage: „Was ist Regie?"

*

Die üblichen Antworten sind nämlich unzureichend. Sie befassen sich nie mit der Kunst — immer nur mit der Technik der Regie. Auf die Frage: „Was ist Musik?" wird man nicht die Geheimnisse des Kontrapunktes aufrollen. Man weiß, daß das Wesen der Malerei unabhängig ist von den technischen Fertigkeiten, die die Farben der Palette auf

die Leinwand zaubern. Und spricht man von Dichtkunst, so fällt keinem Menschen der Unterschied zwischen Jamben und Trochäen ein. Nur hier ... nur in der Regie unterschlägt man die Melodien und bleibt gelassen bei den Skalen.

Und spricht dann von dem Golgathaweg, der von der Arrangierprobe zur Vorstellung führt; und spricht von dem Gesamtkunstwerk, das Dichtkunst und Schauspielkunst und Dekorationen und Musik vereint (als ob man in der Kunst addieren könnte!). Und man spricht von den Intimitäten der Beleuchtung; und man spricht hier und da vom Tempo und vom Zusammenspiel.

Skalen, Skalen, Fingerübungen!

*

... mutato nomine de te fabula narratur: diese Indiskretion des Horaz ist nach meinem Gefühl die tiefste Zauberformel aller menschlichen Kunst.

In den Bildern des grandiosen Rembrandt steckt diese Offenbarung nicht mehr und nicht minder als in denen des zarten Watteau; sie durchströmt die Göttliche Komödie des Italieners (Alighieri Dante genannt) ebenso wuchtig-erschöpfend wie etwa die menschlichen Komödien des Franzosen Honoré de Balzac; sie klingt aus den jauchzenden Triolen der Kreuzersonate, aber auch aus den wiegenden Wal-

zertakten der „Fledermaus": Von dir, Mensch, von dir erzählt die Fabel!

Es ist das ewige Thema der Kunst; das einzige Thema; das unendliche Thema: was Menschenkinder in ihrem lächerlich-knappen Dasein zwischen Wiege und Gruft, in ihrem Vorüberhuschen von Geburt zum Tode empfinden und erleben können.

Noch offener und noch brutaler ausgedrückt: das Viel und das Wenig, das Grenzenlose und das Begrenzte, das von sämtlichen menschlichen Angelegenheiten ich — und immer ich und niemals du und noch weniger er, sondern immer wieder nur ich — nachempfinden kann. Memento mori: heißt die Ungeheuerlichkeit, daß auch ich sterben werde; memento vivere: die Herrlichkeit der Welt, die mit meinem letzten Atemzug aufhören muß.

... Das einzige Thema.

Es gibt unzählige Variationen. Tausende Motive der menschlichen Freude. Abertausende Motive des menschlichen Leidens ... Aber es ist ein einziges Thema.

Und aus diesem Grunde: es kann ein dänischer Prinz im Mittelalter über Sein oder Nichtsein grübeln — und unser Herzklopfen wird hörbar; es kann der greise Priamos um die Leiche seines Sohnes betteln, in einem Land, das längst verwüstet, unter Sitten und Gepflogenheiten, die wir nimmer-

mehr verstehen — und unser Atem stockt. Jede Dekoration . . . jedes Milieu . . . jedes Zeitalter ist denkbar; aber es bleibt ein einziges Thema.

Und die Götter des Olymps sagen zum Menschen und die Tiere der Dschungel sagen zum Menschen: von dir, von d i r erzählt die Fabel!

*

Die Professoren der Physik können es haarklein erklären (wie sie eben alles erklären) und für mich bleibt es etwas Rätselhaftes (wie fast jedes Phänomen): die Erscheinung, die den schönen Namen Resonanz trägt. „Das Mittönen eines Körpers beim Erklingen des ihm eigentümlichen Tones . . .“ Es kommt ein Ton von irgendwoher und eine Saite — eine ruhende Saite, ohne irgendwie berührt zu werden — läßt diesen Ton weiterklingen, in vielen Fällen mächtiger und klarer . . . Ein Wunder. (Der erste Ton sendet Schallwellen aus, die, an der ruhenden Saite angelangt, diese in Bewegung setzen . . . ich weiß.)

Ein Wunder.

Und ein Sinnbild der Kunst.

Das menschliche Leben (das einzige Thema) ertönt in einer großartigen Tonleiter von Millionen Tönen und Zwischentönen — und jeder Künstler ist je eine ruhende Saite, die auf den „ihm eigen-

tümlichen" Ton wartet, ihn auffängt und weiterklingen läßt . . .

In vielen Fällen: mächtiger und klarer.

Das ist die Kunst.

Das ist jede Kunst.

*

Die Formulierung Zolas finde ich ganz brauchbar: „Un oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament."

Nur muß man es wissen, daß es nicht auf die fragliche Naturecke ankommt, — sondern auf das fragliche Temperament.

*

Das ist jede Kunst.

Regiekunst ist nicht mehr und nicht weniger.

Hier höre ich den Einwand: den Unterschied zwischen Produktion und Reproduktion; die Feststellung, daß die reproduzierende Kunst etwas Minderwertiges sei; ich höre die Vergötterung der sogenannten primären Impressionen (die man dem Leben verdankt) und die Bemitleidung der sekundären Impressionen (die „bloß" ein fertiges Kunstwerk erweckt).

Als wenn man sagen würde: die musizierenden Engel des Giovanni Bellini sind zur künstlerischen

Inspiration weniger geeignet, als etwa ein lebendiges philharmonisches Orchester.

Oder wenn ein Künstler den Mut hätte, zu behaupten: ihm erscheine die Figur des Raskolnikow für sein Schaffen unbrauchbar; ihm wäre ein echter Zuchthäusler lieber.

Oder (ein Beispiel für die Schwächeren): „Hermann und Dorothea" ist wertvoller (erstklassige Impressionen, direkt von der Wirklichkeit bezogen!) als ... ich spreche es ganz leise aus ... als der „Faust" (die Fabel in einem Kunstwerk vorgefunden! Ganz schäbige Impressionen! Pfui! ...).

Oder (ein Beispiel für die ganz Schwachen) wenn einer sagen würde: hier habe ich zwei Luftschlösser; das eine ist mit Hypotheken belastet, das andere jedoch ist schuldenfrei.

Genug. Ich schiebe den Einwand der „nur reproduzierenden" Kunst zur Seite.

*

Regiekunst ist nicht mehr und nicht weniger, als jede andere Kunst: die ruhende Saite des Regisseurs empfängt den ihm eigentümlichen Ton von einem dramatischen Werk und läßt den Ton dann weiterklingen ... in einer Theateraufführung. (Die erste Hälfte dieses Vorganges ist, wie man sieht, vollkommen identisch mit der ersten Hälfte jener Kunstbetätigung, die man Kritik nennt.)

Das dramatische Werk ist: un coin de la nature. Die eine, bestimmte Naturecke. In der Wiedergabe kommt dann das eine, bestimmte Temperament zur Geltung — zur Souveränität.

Der eine oder andere „Theaterabend" zeigt vielleicht: die Wirkung eines dramatischen Werkes auf den Regisseur. Wie etwa „Die Möwe" Perspektiven für die unverrückbaren Schicksale einer Menschengattung eröffnet. Wie die „Tragödie der Liebe" eine Weltanschauung zeigt: eine Stellungnahme zu den Frauen, zu ihrer Liebe, zu der Inhaltlosigkeit ihrer ureigenen Erlebnisse. Wie „Oedipus und die Sphinx" eine starke und bewußte Vorliebe für die heutigen Umhüllungen verrät; (denn das Leben ist: der heutige Tag, die jetzige Stunde, der ewig-letzte Augenblick.)

Es ist der Ton, der in der Regie weiterklingen soll. Das Weiterklingen selbst ist natürlich nur in den einzelnen verwirklichten Theateraufführungen zu hören.

Man darf es so zusammenfassen: „Wie die Sonne eines Auges bedarf, um zu leuchten, die Musik eines Ohres, um zu tönen, so ist auch der Wert aller Meisterwerke, in Kunst und Wissenschaft, bedingt durch den verwandten, ihnen gewachsenen Geist, zu dem sie reden. Nur er besitzt das Zauberwort, wodurch die in solche Werke gebannten Geister rege werden und sich zeigen."

Die Worte stammen übrigens von Arthur Schopenhauer; er schrieb sie, ohne eine Ahnung von „Regiekunst“ zu haben, als zweihundertundvierzigsten Paragraphen seiner „Parerga und Paralipomena“.

*

Der Ausdruck „Buchdrama“ ist ein Pleonasmus. Wie der Ausdruck „Buchroman“ ein Pleonasmus wäre. Es ist doch albern (aber auch vermessen), zu behaupten, daß der Dichter, der für seine Gestaltung die dramatische Form wählt, in dieser Form weniger „fertig“ wird, als in der des Romans; daß er die Unterstützung der Bühne braucht; daß sein Kunstwerk erst im Augenblick der Aufführung „vollendet“ ist. Es ist albern und vermessen. Das Drama ist — wie jedes andere Kunstwerk — in sich vollendet, und die künstlerischen Valeurs, die in „Hamlet“ oder in „Tasso“ oder in dem „Einsamen Weg“ vorhanden sind, würden dieselben sein, auch wenn das Theater mit seinen Schauspielern, mit seinen Dekorationen, Möbeln und Requisiten gar nicht auf der Welt wäre.

Aber eben darum: die Theateraufführung muß eine eigene Kunst sein, wenn sie überhaupt einen Sinn . . . wenn sie überhaupt eine Berechtigung haben soll. Das vorhandene — ich wiederhole: in der Buchform vollendete — Kunstwerk des Dra-

was mit den Handgreiflichkeiten der Bühne zu „kommentieren": wäre eine schäbige Angelegenheit; es ist etwas unvergleichlich Schönes aus dem zufälligen Gegebensein eines dramatischen Werkes (das doch gar kein Meisterwerk sein muß!) ein eigenes Werk . . . mit eigenen Melodien . . . mit eigener Rhythmik zu schaffen!

In diesem Sinne: ist das Theater nicht bloß eine Phantasieleihanstalt . . .

In diesem Sinne: gibt es uns die Umwertung aller dramatischer Werte.

In diesem Sinne: variiert der Regisseur den ersten und wuchtigsten Satz der Schopenhauerischen Metaphysik, indem er sagt: „Die Welt ist meine Theatervorstellung . . ."

(Wobei der Kunst der Regie . . . alle Künste der Regie zur Verfügung stehen.)

*

Der Kritiker erklärt mit selbstbewußtem Stolz dem Dichter, daß er sein Cousin sei; und nicht seine Kreatur. (Der Kritiker, der ein Künstler ist . . . Man denke also nicht an alle als „Kritik" etikettierten Erzeugnisse einer journalistischen Warenhausliteratur.)

Wenn ich denselben Satz für den Regisseur in Anspruch nehme, verstehe ich unter diesem Begriff allerdings: einen Regisseur. Es ist mir bekannt, daß

an jedem Theater mindestens ein Herr herumgehen muß, der das ewig-schwere Problem, ob ein Schauspieler von rechts oder von links auftreten soll, entscheidet, und der den Beginn und das Ende der Proben bestimmt. Auch er heißt Regisseur. Und man kennt den Unterschied zwischen den beiden Arten kaum; und man würdigt diesen Unterschied fast nie. Und man sagt: „Die gestrige Vorstellung war nicht mehr Shakespeare, sondern ..." noch immer als Tadel; — obwohl es das größte Lob ist.

Aber . . .

Mußte man nicht zu Beginn für Farbenblinde malen? Für Schwerhörige musizieren? ... Auf allen anderen Gebieten ist zuerst ein Bedürfnis, dann die Produktion. Hier aber wird ein nationalökonomisches Gesetz ausgeschaltet. Zuerst ist die Kunst; dann kommt der Kunstgenuß; dann erst (in etlichen Fällen) das Kunstverständnis.

Man soll darüber nicht klagen; man darf es aber in aller Ruhe feststellen. Schließlich ist es keine Eigentümlichkeit der Regie; es ist keine Ausnahme, sondern die Regel: daß man mit wissenschaftlichen Mitteln Kunst und Kitsch gar nicht zu unterscheiden vermag. Und daß — von der Wissenschaft verlassen — nichts anderes übrigbleibt, als . . . schwankende Lustgefühle, Stimmungen und Launen des Geschmacks, die jedem einzelnen Menschen und sogar bei diesem jedem einzelnen Augenblick

untertan sind. Und daß die sogenannten letzten Wahrheiten — auch hier; auch in der Kunst — eben für die Grabesinschriften reserviert sind.

*

Zum Glück kommt es aber auf die letzten Wahrheiten gar nicht an. Sondern es kommt — Regiekunst her, Regiekunst hin — es kommt auf zwei blaue Augen an. Und daß die zwei blauen Augen einen möglichst oft (und möglichst streichelnd) ansehen. Wenn es irgendwie geht: in einem Schlitten, während die Sonne die schneebedeckten Berge mit einem unwahrscheinlichen Rosa übertüncht; oder auch in einem offenen Wagen gen Fiesole...

Diese indiskrete Mitteilung diene den Neugierigen, die es so gerne wissen möchten: woher man zu einem Kampf mit minderwertigen Elementen die Kraft — zu lächerlich-langwierigen Prozessen die Geduld nimmt.

Die Möwe

Im letzten Akt dieses Schauspiels wird hinter der Szene gelegentlich Klavier gespielt. Eine Darstellerin hat es festzustellen: „Kostja spielt wieder" — und eine andere hat lautlos eine Walzertour durchs Zimmer zu machen. So weit die Anweisung des Dichters. Es ist nun Aufgabe der Regie, einige Takte auszusuchen, die ein bestimmter Mensch in einer bestimmten Situation spielen könnte und die außerdem die Tanzbewegung eines anderen Menschen unbewußt begleiten. Einige Takte; die aber die ganze unterdrückte Melodie des Stückes — in leisem crescendo den Aufschrei, in leisem decrescendo die Resignation seiner Menschen übermitteln sollen.

Ich wählte einen Walzer von Chopin. Opus vierundsechzig. In Cis-Moll.

*

Nun will ich es versuchen: zu sagen, was mich in diesem zartesten (also bühnenunfähigsten) Drama,

was mich in der nebelreichen Kunst Tschechows am meisten fesselt ... Allerdings, unzureichend sind unsere Worte. Weil sie alle zu hart sind, zu eckig, zu hölzern; in ihrem Fassungsvermögen bald zu geizig und bald zu verschwenderisch; in ihrem Sinne oft zu gefestigt, öfter zu schwankend. Und der Versuch, die Bühnenwirkungen Tschechows auf eine Formel zu bringen, sagt es vermutlich nur dem Versuchenden selbst, daß diese leisen, fast zerbrechlichen Stücke eine Poesie — lakonisch ausgedrückt — eine Poesie der Wochentage geben. Diese Kunst ist sicherlich nicht die frohlockende Bejahung des Lebens. Ob sie darum die Verneinung des Lebens ist? ... Mir scheint, diese Wochentage sind: das Leben selbst. Tage, die sich immerwährend wiederholen; Tage ohne Anfang und ohne Ende; Tage, an denen man ißt und trinkt und schläft und Geschäftsgänge macht und Bücher führt und die Ausgaben mit den Einnahmen des heutigen, des morgigen, des übermorgigen Tages vergleicht. Kleinliche Sorgen, nicht einer Handbewegung wert; kleinliche Pflichten, unwürdig, daß man sie ernst nimmt, unwürdig, daß man sie verspottet. Wochentage, die wie grauschmutzige Wellen einen leichten Kahn dem unsichtbaren Ufer näher werfen; in demselben ewigen Hinauf, in demselben ewigen Hinunter; und das unsichtbare Ufer ist der Tod ... Wir nennen sie Wochentage, da wir sie einzeln betrachten; in ihrer Ge-

samtheit gebührt ihnen ein anderes, plastischeres Wort. Vielleicht: Menschendämmerung.

*

Ob dieses eintönige Leben einen Inhalt haben kann? Eine Entwicklung? Ob diese Wochentage — um auch regelrecht zu fragen — eine Handlung besitzen? O gewiß! Der Onkel Wanja hat jahrzehntelang für seinen berühmten, wichtigtuenden, wertlosen Schwager geschuftet und wird — nachdem er erfahren, daß eine geliebte Frau einen anderen liebt — Jahrzehnte weiterschuften. Die junge unschöne Sonja (die Beispiele wähle ich aus einem anderen Stück; doch Tschechows „handelnde Personen" sind alle miteinander verwandt) hat mit ihrer langweiligen Arbeit sich trösten müssen und wird — da der Arzt Astrow weiterzieht — wieder in Arbeit ihre Jugend vergraben. „Was bleibt uns schon übrig? Man muß doch einmal leben. Wir werden für andere arbeiten, jetzt und in unseren alten Tagen, ohne Rast . . ." Und der Arzt Astrow. Er hat immer geträumt und wird wohl weiterträumen. Nur daß er ein einziges Mal eine Frau geküßt, eine schöne Frau mit glühenden Augen in seinen Armen gehalten hat. Er sagt zu ihr: „Einen ganzen Monat habe ich nichts geschafft, meine Patienten sind draufgegangen, meine Pflanzen weidet das Vieh ab . . . Reisen Sie. Finità la

commedia!" Nein, nein. Die Komödie ist nicht zu Ende. Weitere Akte folgen; ebenso leere, ebenso lustig-traurige wie die früheren. Nur daß dieser Doktor Astrow, der sich bisher in der russischen Wüste nach etwas Ungreifbarem, nach irgendeinem unwahrscheinlichen Ereignis, nach einem heißen, wirklichen Kuß gesehnt hat; daß dieser Doktor Astrow von nun ab in der russischen Wüste an diese plötzliche, unfaßbare, rasch vorüberhuschende Wirklichkeit sich erinnern wird. Das ist es eben. Das ist der Inhalt; die Handlung; die Entwicklung. Wie eine Sehnsucht zur Erinnerung wird. Wie ein Andante nach einem kurzen Allegretto — ma non rubato selbstverständlich! — in einem leisen Adagio verklingt. In dem endlosen Laufe der Wochentage hat man sich für den einzigen Festtag gerüstet; jetzt blickt man auf den einzigen Festtag zurück. Das ist alles. Hoffnungen werden in die Gruft der Reminiszenzen gesenkt. Die Blumen, mit denen sie im Augenblicke ihrer Erfüllung geschmückt werden sollten, begießt man jetzt täglich an ihrem Grab. Das ist alles. Für den Zuschauer steckt vielleicht die tiefste Tragödie darin, daß man an dem einzigen Feiertage klanglos vorüber ist, fast ohne ihn zu bemerken; für die dramatis personae ist dieser Punkt gar nicht von Bedeutung. Sie haben vorwärts geblickt und schauen nun zurück: das Ganze ist eine Kleinigkeit, ein nichtiger Fall, bloß eine Ab-

rechnung mit dem Leben. Eine Sehnsucht wurde zur Erinnerung ...

*

Nur Kurzsichtige sehen da die russische Geste. Man fühlt vielmehr, gepeinigt, gedemütigt, den allgemeinen Zug, die allgemeine Tragik dieser Menschengattung; die heute so lebt und nicht anders leben wird in saecula saeculorum ... Denn ihre Jahre bestehen aus lauter Herbsttagen; ihre Tage aus lauter Dämmerstunden . . .

Tragödie der Liebe

Liebe Leserin, der ich von Angesicht zu Angesicht all das sagen wollte, was ich mit gleichgültigen Buchstaben auf gleichgültiges Papier niederzuschreiben im Begriffe bin; sagen in einem kleinen, spärlich beleuchteten Boudoir, wo Schattenbilder an der Wand vorbeitanzen; oder noch lieber in einem großen Garten, wo jetzt die Fliederbäume blühen und duften; oder am liebsten auf einer langen, langsamen Wasserfahrt, wo Blicke so tief sein können wie das Meer und Händedrücke so endlos wie der Horizont; — liebe Leserin, es steht wahrlich nicht gut um mich, wenn du auf meine Meinung über die Tragödie der Liebe so wenig gespannt bist, wie ich vor einigen Tagen auf die hierauf bezüglichen Ansichten des Herrn Gunnar Heiberg war. Er ist nämlich ein norwegischer Dramatiker und lebt in Paris. Ein Norweger hat uns über diese bunte Tragödie vieles gesagt, und französische Bühnenschriftsteller haben darüber oft geplaudert. Die beiden Arten sind nicht zu vereinen. Ein Thema, das viele Variationen zuläßt, in Dur wie in Moll, im maje-

städtischen Tempo und auch im hüpfenden Dreivierteltakt. Aber die beiden Arten sind nicht zu vereinen. Auch andere Bedenken waren vorhanden. Daß etwa der Verfasser die „alte Geschichte" wieder erzählt, die nach der Ueberzeugung der Dramatiker „immer neu bleibt". Daß wiederum einem Helden das Herz entzweibricht, nur weil es ihm „just passieret". Und ich glaube an keine unglückliche Liebe. Ich glaube vielmehr an eine Zeit, wo man mit wissenschaftlichen Mitteln nachweisen wird, daß alle Sympathien, sowohl psychologische als erotische Sympathien, immer gegenseitig sind. Nur kurzsichtige Täuschung oder Mangel an Selbstbewußtsein kann das Gegenteil vorgaukeln. (Verzeihe, schöne Leserin, diese Frechheit; auf der bewußten Wasserfahrt könnte ich dein mißtrauisches Lächeln bekehren.) Gunnar Heiberg schildert die Tragödie der glücklich Liebenden. Die Angst war also überflüssig. Der Dichter stammt doch aus Norwegen.

Erling Kruse liebt seine Karen — der Familienname ist mir entfallen — und Karen liebt ihren Erling Kruse. Am Schlusse des ersten Aktes umarmen einander die beiden in höchster Ekstase und ... sind nicht verheiratet. Da befürchtet man weiter — seit Jahren lebt der Verfasser in Paris —, daß es ein Tendenzstück für oder gegen die Ehe wird, daß die im Titel angekündigte Tragödie von den

priesterlichen oder standesamtlichen Zeremonien abhängig sein soll. Und ... unsere Skepsis wird wiederum beschämt. Zu Beginn des zweiten Aktes sind die Liebenden verheiratet, regelrecht verheiratet, ohne daß ein einziges Wort über diese nichtige Tatsache verloren wird. Der Dichter meint sogar: „Was hat die Liebe mit Haus und Heim zu tun und mit all dem anderen?" Der Dichter meint: er hat die Tragödie der Liebe erschaut und gestaltet, aber diese Tragödie ist in der staatlich anerkannten Ehe und in der gesellschaftlich verpönten freien Liebe ebenfalls möglich; die heilige Monogamie und die höllische Prostitution zeigen hierin keinen Wesensunterschied; und die schönsten Frauenrechtlerinnenträume werden da vergeblich geträumt. Denn die schlichte Tragödie der Liebe besteht darin, daß Karen und mit ihr jede Frau länger liebt als Erling und mit ihm jeder Mann. Ihre Liebe wird leidenschaftlicher, seine gesetzter; ihr bedeutet die Liebe immer mehr und mehr die Welt, ihm wird die Welt, die außer dieser Liebe existiert, immer mehr und mehr lebendig. Sie hat das Gefühl, als ginge er fort und als könnte sie ihn niemals einholen. Und statt dieses lebensleeren Lebens — die einzelnen Begebenheiten sind nicht von Belang — wählt sie den Tod.

Die Tragödie der Liebe? ... Weil Karen sich erdolcht und ihr Mann betrübt an ihrer Leiche steht?

Oder sagen wir: zerschmettert? ... Fürwahr, der Titel ist falsch. Herr Erling wird „tiefgebeugt" den Schicksalsschlag zur Kenntnis nehmen und in anderthalb Jahren eine andere, vermutlich eine Bescheidenere, stürmisch umarmen. In anderthalb Jahren ... wenn er ein Heiliger ist. Sonst in anderthalb Monaten. Und wer den tiefen Zusammenhang des Todes und der erotischen Triebe kennt, der wird sogar begreifen, wenn ... Doch bleiben wir bei den anderthalb Jahren. Also müßte der Titel lauten: Die Tragödie der Frau. Nicht weil sie sich tötet. Das passiert doch selten, kommt für den Durchschnitt gar nicht in Betracht, und der — ungenügend individualisierte — Einzelfall will ja von den viel zu vielen Fällen erzählen. Es ist die Tragödie der Frau, weil sie länger, energischer, ausschließlicher liebt, als der Mann. Für ihn ist der ganze Liebesvorfall eine Blume zum Riechen, zum Spielen, zum Schmücken gut; für sie ein Garten, aus dem sie nicht hinaus kann. Für ihn ein Motiv; für sie das Leitmotiv. Für ihn birgt die Liebe Glücksmöglichkeiten und Unglücksmöglichkeiten; für sie das Glück oder das Unglück. Hätte sie aber drei Kinder gehabt, sie wäre heute noch am Leben, — meinte kurzgefaßt meine graziöse Nachbarin, und überlegen, fast zornig suchten ihre kampfeslustigen Augen jemanden, der den Mut hätte, zu widersprechen. Ich habe natürlich nicht den Mut gehabt und

fürchte sehr, daß du diese ihre Ansicht teilst, strenge Leserin. Ich kenne nichtsdestoweniger Damen, denen die fraglichen drei Kinder ebenfalls fehlen und ... sie greifen doch nicht zum Dolch. Es gibt nämlich — ob Kinder da sind oder nicht — einen anderen Ausweg. Und sollte ich wegen Verleumdung eingekerkert werden, ich sage es doch: es gibt einen anderen Ausweg. Und das ist die eigentliche, die leisere, die schmerzlichere Tragödie der Frau: nicht in vier, sondern in viel mehr Akten. Daß sie ein ständiges Objekt für ihre Zärtlichkeiten sucht und daß dieser Wunsch ihr niemals erfüllt werden kann. Daß der Liebhaber nicht besser ist als der Ehegatte: die oberflächliche, flüchtige, eintägige Liebe des Mannes kann die Frau in keiner Form befriedigen. Auf das „Zugleich" kommt es nämlich an, auf eine — zeitlich immer zufällige — Gegenseitigkeit; darum kann ein Mann glücklich sein, obwohl er seiner Frau treu bleibt, diese unsagbar unglücklich sein, obwohl sie ihren Gemahl auf Schritt und Tritt betrügt. Ich muß wohl deutlicher werden.

Es gibt zweierlei Männer. Um von den tausend und aber tausend Abstufungen diesmal zu schweigen. Der eine Mann sagt: „Wenn ich mich jetzt Tag für Tag und Stunde für Stunde abrackere, wenn ich meine Kraft und Gesundheit in kleinen, doch sicher fälligen Raten amortisiere, dann werde ich in achtunddreißig, nein, schon in siebenunddreißig Jahren

meine volle Pension haben, dann werden meine Kinder erzogen sein und ich kann mein Leben nach Belieben leben." Wer kennt das blöde Lächeln nicht, das bei Erwähnung der „vollen Pension" ein menschliches Gesicht verzerrt? In achtunddreißig, nein, schon in siebenunddreißig Jahren wird der Biedermann eine unheilbare Nierenkrankheit und alle finanziellen Sorgen seines Sohnes für sich haben. Der andere aber sagt: „Morgen werde ich vielleicht die bekannten Herrlichkeiten Venedigs wiedersehen oder die unbekannten Herrlichkeiten von Paris genießen; morgen werde ich vielleicht ein schönes Buch, einen klugen Artikel oder auch nur ein treffendes Wort irgendwo lesen; über eine grüne Wiese gehen oder von einem hohen Berge umherschauen; morgen wird mir irgendeine Zusammenwirkung verschiedener Farben, irgendeine Harmonie verschiedener Töne sicher nicht entgehen; morgen werde ich vielleicht durch meine Blicke einen Mann zum Reden, durch meine Küsse eine Frau zum Schweigen bringen; morgen . . ." Man sieht: es ist nur ein Zeitunterschied. Man sieht: das menschliche Glück ist niemals ganz gegenwärtig zu erhaschen. Immerhin, das menschliche Glück des heutigen Tages liegt in diesem „Morgen". Man atmet rascher, hoffnungsfreudiger, in kräftigeren Zügen, indem man sich diesem Glücke so nahe gekommen wähnt. Diesem Glücke, das also besteht: in

den mannigfaltigen Möglichkeiten des morgigen Tages.

Und die Frau? Kann sie nicht ebenso töricht oder ebenso klug ihr Schicksal bestimmen? Theoretisch: ja. In der Wirklichkeit: nein. Denn sie sagt entweder: er wird in siebenunddreißig Jahren ... Oder sie sagt: er wird morgen die bekannten Herrlichkeiten von Venedig ... Und so weiter. Im besten Falle: ich werde mit ihm ... Durch diese eintönige Betonung verschwinden die mannigfaltigen Möglichkeiten; es verschwindet der eigene Lebensinhalt, indem man einen anderen, jedenfalls fremden Lebensinhalt akzeptiert; es verschwindet der intensivste Genuß der Liebe, wenn ihn nicht alle anderen erdenklichen Genüsse in ihrer ewigen Wechselwirkung unterstützen; es verschwindet das kleine, das großartige Glück, das einem Menschen auf dieser langweiligen, auf dieser herrlichen Erdkugel beschieden ist. Diese Einseitigkeit ihrer Liebe, diese nicht zu erwidernde Konzentrierung ihrer Gefühle und Gedanken, diese tiefere Inhaltslosigkeit ihres Daseins: ist die Tragödie der Frau. Karen tötet sich über diesen ewigen unlösbaren Konflikt, den sie durch die theatralische Ueberschwänglichkeit nur vergröbert; ich aber habe viele Frauen klagen gehört, lebendige Frauen mit kühlen Gebärden und unterdrückten Tränen, Frauen, die „glücklich verheiratet" waren und keine Worte fanden, um das

Unfaßbar-Traurige dieser Inhaltslosigkeit einem Manne . . . einem Fremden erklären zu können. Sie sprachen von ihrer Lektüre, oder von Reisen, oder von leichtsinnigen Frauen, die das Leben genießen (von diesen mit fast offenem Neid). Sie sprachen von gleichgültigen Dingen. Und nur der Tonfall verriet, daß sie in all den Büchern nicht auf Literatur, sondern auf einen romanhaften Buhlen mit Lohengrin-Allüren begierig sind; daß sie in ihren Reisen kein neues Milieu entdecken, sondern nur ein gewohntes Milieu vergessen wollen; daß sie schwermütig werden bei dem quälenden Gedanken ihrer wertlosen, nutzlosen, ziellosen Tugend.

Du fragst mich, ungeduldige Leserin, was ich bei diesen Gelegenheiten zu antworten pflege? Lache laut: ich preise die Segnungen der Frauenemanzipation. Mehr aus Mitleid als aus Ueberzeugung. Ich weiß doch Bescheid. Wenn die Frau das Recht hat, für fünfzig oder achtzig Mark in einem Bureau täglich zehn Stunden zu verbringen (Stenographie und Maschineschreiben bevorzugt): sind damit schon die Glücksmöglichkeiten des Mannes übertragen? Wir wollen ohne Pathos antworten: das ist einstweilen die Gleichberechtigung in den Unglücksmöglichkeiten. Es ist eben der gemeinsame tragikomische Zug der Revolutionen, daß sie Rechte erkämpfen, nicht handgreifliche Güter; daß sie die alten Phrasen von den Thronen stürzen, um neuen Phrasen

Triumphzüge zu bereiten. Die Frauenemanzipation will auf allen Gebieten die freie Konkurrenz erzwingen; in ihren Schriften ist die Hauptsache, ist die Sehnsucht nach dem Lebensinhalt nirgends betont. Oder ist dieser Lebensinhalt von selbst gegeben, wenn die Vorbedingungen für beide Geschlechter die nämlichen sind? Ich weiß es nicht. Ich könnte sogar gute Gründe für das Gegenteil anführen. Doch hier besteht das Recht auf ein Experiment. Auf ein einziges . . .? Auf Tausende von Experimenten. Vor vierhundert Jahren, wo die Frage aktuell war, ob die kulturelle Leistungsunfähigkeit der Juden in ihrer Rasse oder in ihrer „Gesellschaftsstruktur" stecke: vor vierhundert Jahren hätte man die schönsten und witzigsten Argumente nebeneinanderreihen können, die für oder auch gegen die Rasse, für oder auch gegen die Struktur hätten sprechen sollen. Die Entscheidung brachte erst das Experiment, das die kulturelle Arbeit der Juden überhaupt ermöglichte . . . Erst spätere Jahrhunderte werden es also beantworten können, ob die Tragödie der Frau eine ewige ist oder ob ein ständiges Mitwirken an den geistigen Arbeiten der Menschheit diese Tragödie lindern, vergessen machen kann. Daß wir die Entscheidung nicht erleben werden, ist sehr betrübend für — für das Problem, wollte ich sagen; nein, das ist sehr betrübend für uns, doch es ist keineswegs ausschlaggebend . . .

Dies ungefähr hätte ich dir, liebe Leserin, von Angesicht zu Angesicht gesagt. In dem spärlich beleuchteten Boudoir, oder in dem großen fliederreichen Garten, oder auf der endlosen Wasserfahrt. Mit weniger Worten und, wie ich glaube, mit mehr Erfolg. Denn du hättest geschwiegen und erst nach einer langen, langen Viertelstunde gesagt: Banalitäten . . . Gewiß. Aber auf die viertelstündige Pause kommt es an. Es kommt einzig und allein darauf an, ob der Gedanke, es handle sich auch hier nur um Binsenwahrheiten, der erste oder nur ein späterer Gedanke ist. Das unterscheidet nämlich in dieser Welt der Banalitäten ein Schundwerk von einem Meisterwerk. Kennst du denn das geheime Stichwort aller wahren Kunst? Es ist ein wunderbarer Satz: „Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten, und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten." Und weißt du, was dieser wunderbare Satz schließlich ist? Eine Banalität.

Der Spötter Shaw

„Wir haben es unternommen, hier ein wenig von großen Männern zu reden, über die Art ihres Auftretens in dem Getriebe unserer Welt, welche Gestalt sie in der Weltgeschichte angenommen, welche Vorstellungen die Menschen sich von ihnen gemacht, was für Arbeit sie getan haben — also über Helden, über ihre Aufnahme bei den Menschen und über ihre Leistungen, was ich Heldenverehrung und das Heldentümliche in den menschlichen Angelegenheiten nenne . . . Denn nach meiner Auffassung ist die Universalgeschichte, die Geschichte dessen, was der Mensch in dieser Welt vollbracht hat, im Grunde die Geschichte der großen Männer, welche darin gearbeitet haben. Sie waren die Führer der Menschheit, diese Großen; sie waren die Bildner, die Vorbilder und im vollsten Sinne die Schöpfer alles dessen, was die große Masse der Menschen vollbrachte oder erreichte. Alle Dinge, die wir in der Welt fertig dastehen sehen, sind eigentlich das äußere wesentliche Ergebnis, die praktische Verwirklichung und Verkörperung von Ge-

danken, die im Hirn der uns in die Welt gesandten großen Männer lebten: die Seele der ganzen Weltgeschichte, so kann man es mit Recht auffassen, würde die Geschichte dieser Menschen sein.“ Die angeführten Sätze stammen von Thomas Carlyle. Er sprach diese und ähnliche schöne Worte unter dem Titel: „On Heroes, Heroworship and the Heroic in History“ am 5. Mai 1840. An einem Dienstag . . . Zwei Menschenalter später unternimmt es wiederum ein englischer Sozialpolitiker, über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte öffentliche Vorträge zu halten. Er beansprucht auch für sich die Carlylesche Ueberzeugung: „Ihr werdet nicht abgeneigt sein, eine Weile in solcher Gesellschaft zu wandern, einerlei unter welchen Bedingungen“ — er beansprucht für sich den selbstbewußten Satz und bevorzugt die dramatische Form. „Der Held als Gottheit“ war Carlyles erster Untertitel; heute klingt es schlichter: „Der Held als Mensch“. Dieser zweite englische Agitator macht weniger Umstände. Er beschäftigt sich viel mit den großen Männern, aber nicht weil sie die Themata der Universalgeschichte, sondern weil sie zufällig auch seine Themata sind. Darum schreibt er über sie — auch über sie — Komödien. In seinem Auge sind gar merkwürdige Linsen verborgen: die Heroen werden uns näher gebracht und sie erscheinen trotzdem nicht vergrößert.

Eher umgekehrt . . . Liegt dieser Widerspruch an ihm, an seinem Blicke, an den Helden oder an den Professoren der Geschichte?

Die Formel, daß Bernard Shaw ein Th. Th. Heine, ein kecker Karikaturist der historischen Persönlichkeiten wäre: diese verbreitete Formel ist unzulänglich. Die Verzerrung, die Grimasse, die mit sich selbst kokettierende Respektlosigkeit fällt wohl in erster Reihe auf; doch seine Bedeutung liegt anderswo. Ich will an einem Beispiel zeigen, wie er einen Helden „verspottet". (Selbst wenn ein geläufiges literarisches Stichwort daran zugrunde geht.) Seine historische Komödie „Cäsar und Kleopatra" — ein entzückendes, übermütiges Vorspiel zu der Antonius-Tragödie Shakespeares — führt den Imperator, den Bürger Roms, den König über Könige in dem Alter vor, da man mit seinen Lorbeeren die Glatze verbirgt. Es wird ihm bei irgendeiner Gelegenheit gemeldet, daß die berühmte Bibliothek Alexandriens der Vernichtung nahe ist, und dies geschieht auf folgende Art. Theodolus, der Erzieher des kleinen ägyptischen Königs, stürzt herein, rauft sich das Haar und stößt die jammervollsten Rufe aus. Cäsar runzelt die Stirn. „Wer ist erschlagen?" — „Erschlagen? . . . Oh, das ist schlimmer als der Tod von zehntausend Männern! Ein unersetzlicher Verlust für die ganze Menschheit! Das Feuer der brennenden Schiffe hat sich ausge-

breitet, — das größte der sieben Weltwunder geht zugrunde! Die Bibliothek Alexandriens steht in Flammen!" — „Ist das alles?" — Der Zuschauer sagt: welche Kaltblütigkeit! Theodolus traut aber seinen Ohren nicht: „Alles?! . . . Cäsar, willst du der Nachwelt als ein Barbar überliefert werden, der den Wert der Bücher nicht zu schätzen weiß?" — „Theodolus, ich bin selbst ein Autor, und ich sage dir: es wäre besser, wenn die Aegypter ihr Leben lebten, statt es mit Hilfe ihrer Bücher zu verträumen." Der Zuschauer nickt: ein Lebenskünstler! Und er erinnert sich an das langweilige Buch: De bello gallico . . . Der Pädagog kniet natürlich nieder und sagt mit echt literarischer Ergriffenheit: „Cäsar! — Nur einmal in zehn Generationen gewinnt die Welt ein unsterbliches Buch!" — „Wenn es der Menschheit nicht schmeichelte, so würde es der Henker verbrennen." Der Zuschauer begreift mit einem Schlage: also Verachtung der Zeitgenossen. Theodolus bringt jetzt schlau die persönlichen Motive vor. „Ohne die Ueberlieferung durch die Geschichte würde der Tod dich neben den geringsten deiner Krieger legen." — „Das wird der Tod in jedem Falle tun, ich verlange kein besseres Grab." Welche Ueberlegenheit: flüstert der Zuschauer. „Was dort verbrennt, ist die Erinnerung der Menschheit." — „Eine beschämende Erinnerung . . . laß sie verbrennen!" — „Willst du die Vergan-

genheit zerstören?" — „Ja — und aus ihren Ruinen die Zukunft aufbauen." Jetzt darf der Zuschauer frohlocken: hier ist der Held, der Welteroberer, der Imperator! Hier steht der Mann, der das geflügelte Telegramm: veni, vidi, vici noch vor Erfindung der Telegraphie nach Rom senden ließ! Hier hat man die Empfindung: er müßte in Jamben sprechen! . . . Und in der Tat, Cäsar ist dankbar für diese Gefühle: Theodolus soll den Palast frei verlassen dürfen. Er eile zu Achillas und leihe sich seine Legionen aus, um das Feuer zu löschen. Man kann diese Großmut Cäsars gar nicht genug bewundern, wie Rufio, ein römischer Befehlshaber, erscheint und ihn ärgerlich über den Vorfall interpelliert. „Ich habe Theodolus ziehen lassen, damit er die Bibliothek rette. Wir müssen die Literatur respektieren, Rufio." — „Das ist ja Wahnsinn! Ich glaube, wenn du alle die Toten Spaniens, Galliens und Thessaliens wieder zum Leben erwecken könntest, du würdest es tun, damit wir die Mühe hätten, sie nochmals zu bekämpfen." — „Würden die Götter nicht heute einfach die Welt zerstören, wenn sie nur daran dächten, im nächsten Jahre Frieden zu haben? . . . Ueberdies, mein Freund, jeder Aegypter, den wir gefangennehmen, verlangt die Gefangenschaft zweier römischer Soldaten, die ihn bewachen müssen — nicht wahr?"

Der vielfach gefoppte Zuschauer weiß endlich Bescheid. Der gottähnliche Gajus Julius Cäsar könnte auch am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts leben und würde gewiß heute den größten, den mächtigsten . . . Trust zustande bringen. Denn er war ein famoser Mensch; ein prächtiges Exemplar der Tiergattung, die den Namen animal cogitans trägt. Aber lassen wir — meint Bernard Shaw — die schwulstigen, hochtrabenden Bezeichnungen lieber beiseite. Er hat den Rubikon überschritten: gut; er hat viele Völker besiegt und erobert: noch besser; er war eben ein listiger, kluger, berechnender Mensch, wobei nur das Wort „Mensch" zu betonen ist; dies ist, meine Lieben — sagt Bernard Shaw —, die einzig mögliche Auffassung über the Heroic in History. Er hört auch den Einwand, daß dieselben Menschen mindestens den Hintergrund einer anderen Zeit besessen haben, daß derselbe Cäsar, den wir heute leicht als einen Menschen begreifen, im Jahre 47 vor Christi Geburt doch ein Uebermensch war! Er hört den Einwand und — scheut sich nicht, ein eigenes Nachwort zu schreiben: „In der Tat ist die durch die Geschichte ausgefüllte Zeitspanne viel zu kurz, um irgendwelchen bemerkbaren Fortschritt im gewöhnlichen Sinne der Entwicklung der menschlichen Rasse zuzulassen. Die Idee, es könnte irgendeinen solchen Fortschritt seit der Zeit Cäsars geben

— es sind weniger als zwanzig Jahrhunderte —, ist zu absurd, um erörtert zu werden. All die Wildnis, die Barbarei, das Mittelalter und alles übrige, das in der Vergangenheit existiert hat, existiert noch in diesem Augenblicke."

. . . Hier liegt die Bedeutung Bernard Shaws. Daß man seit Terenz ununterbrochen wiederholt hat: nihil humani a me alienum puto . . . wenn es noch so Niedriges, noch so Animalisches wäre. Er aber sagt: nichts Menschliches ist mir fremd . . . und wenn dies Menschliche noch so großartig, noch so göttlich erscheint. Ich beneide jeden; ich bin auf jeden eifersüchtig; ich liebe jeden . . . auch wenn er Julius Cäsar oder Napoleon Bonaparte heißt.

Ist das Heldenverspottung? . . . Ist das nicht vielmehr Heldenverherrlichung? . . . Die Leute meinen, er sei ein Bänkelsänger. Hört ihr denn nicht, daß diese Gassenhauer verkleidete Hymnen sind? „Der Held als Gottheit" — was geht das uns Gottlose an? „Der Held als Mensch" — in diesen Worten ist ein Gebet unterdrückt.

Und Pippa tanzt!*)

*) Nach der Berliner Uraufführung. Die Absätze stammen zum großen Teil aus den Jahren 1905 und 1906.

Man kennt die köstliche Pilatus-Novelle von Anatole France. Der Prokurator spricht mit einem Freunde. Sie waren beide vor vielen Jahren in Palästina und haben aus diesem sonderbaren Lande zahllose Erinnerungen mitgebracht. Die eigene Vergangenheit ist immer wertvoll — und das Gedächtnis schärfer, wenn zwei nach langer Zeit sich wiedersehen. Die kleinsten Kleinigkeiten tauchen in greifbaren Zügen auf. Plötzlich beginnt der Freund über jenen Schwärmer zu reden, den der Prokurator damals kreuzigen ließ. Pilatus kann sich nicht erinnern. Es war ein Prophet, der sich als König der Juden ausgab, — mahnt ihn sein Gast. Pilatus kann sich nicht erinnern. Der Freund gedenkt der schönen Begleiterin, Magdalena genannt; schließlich fällt ihm auch der Name Jesus Christus ein. Vergebens; Pilatus kann sich nicht erinnern.

Diese historische Anekdote sagt klipp und klar, daß wir nichts davon sehen, was uns umgibt; nichts von dem hören, was in der nächsten Nähe ertönt; daß wir mit Nichtigkeiten das Leben verbringen und

das eigentlich Lebenswerte nicht begreifen, nicht einmal bemerken können. Vielleicht ist heute irgendwo ein neuer Heiland, der die künftige Welt nach seinem Gesicht zu erschaffen im Begriffe steht — und wir lesen spaltenlange Telegramme über eine russische Revolte. Vielleicht blüht auf der anderen Seite der Erdkugel eine Bewegung, die Götter stürzen und neue Götter auf den Thron erheben will, und wir — Diplomaten und Börsianer und Historiker und Tausendsassas — jubeln über irgendeine Präsidentenwahl.

Eine lächerlich beschränkte Sehkraft; in jeder menschlichen Angelegenheit; auch in der Kunst... Man war zu jeder Zeit von der Musik Meyerbeers entzückt und hat die Melodien Richard Wagners nicht gekannt. So ist die Kunstgeschichte eine große, große Totenkammer, in der man die vielen verwelkten Kränze der Zeitgenossen, die fadenscheinigen Schleifen mit all der pompösen Aufschrift halb belustigt, halb gelangweilt mustert. Den Ewig-Lebendigen hat die Mitwelt am wenigsten gehuldigt. Und heute ist es sicher auch nicht anders: was uns bewegt, erschüttert, in die Höhen führt und zu Boden wirft, wird einst — in kurzer, absehbarer Zeit — vergessen werden und andere Töne, die schon klingen, die nur uns unhörbar sind, erfüllen dann siegreich die Welt. Ist dieser Gedanke nicht unerträglich? Ist es nicht empörend, daß über alles, was

uns heilig erscheint, die nächste Generation spotten wird? Ist es nicht noch hundertmal und tausendmal jämmerlicher, daß unserer Aufmerksamkeit entschlüpft, was diese späteren — wir glauben: besseren — Menschen zum Jauchzen und zum Schluchzen zwingen kann? Ist dieses intensive Bewußtsein der Sterblichkeit nicht grauenerregend?

Ich glaube nein. Der römische Prokurator Pontius Pilatus hat die Bedeutung Jesu übersehen; die nichtige Politik des Imperiums dagegen dünkte ihm bedeutend. Gefielen ihm die Oden des Horaz, so war sein Genuß dadurch nicht geringer, daß mir die Verse von Heinrich Heine lieber sind. Es ist fraglos, daß die Nachwelt darüber staunen wird, was wir ehrfurchtsvoll betrachten und was wir leichtsinnig beiseiteschieben konnten; doch wir sehen Menschen, die lieben; Menschen, die kämpfen; Menschen, die untergehen. Niemals war das Schaustück armseliger; nimmer wird es amüsanter werden. Gewiß, wir können den heutigen Shakespeare von den vielen Marlows nicht unterscheiden, wir überschätzen wohl einen Herrn Lenz und kennen seinen Freund, den jungen Goethe nicht: doch was liegt daran? Der ästhetische Genuß ist einzig und allein in uns und nicht in den Kollegien, die im nächsten Jahrhundert abgehalten werden. Ein grober Irrtum, den vielleicht unsere Enkel feststellen dürften, ist heute eine makellose Wahrheit. Das Schöne, das

uns entzückt, kann uns keine Revision der Nachwelt nehmen; auf das Schöne aber, das unseren Augen versteckt bleibt, verzichten wir — ebenso wie wir auf alle Gaben der Zukunft verzichten — mit dem schwerwiegenden Troste, daß uns die Gegenwart genügt. Ist das wirklich so schwer zu merken? . . . Das Leben ist doch: der heutige Tag, die jetzige Stunde, der ewig-letzte Augenblick.

Diese Betrachtung ist immer aktuell, wenn man von Gerhart Hauptmann spricht. Die Leute spüren, manche unbewußt, daß er den Literarhistorikern des einundzwanzigsten Jahrhunderts einiges zu schaffen geben wird. Und die Leute haben eine komische Angst, daß sie sich vor ihren Urenkeln eventuell blamieren könnten. Wenn einer glaubt, daß der spätere, strengere, summarischere Kunstgeschmack Hauptmanns Persönlichkeit übersehen wird: dann verwirft er leichtherzig das ganze Schaffen des Dichters und läßt, konsequent, auch den „Biberpelz“ nicht gelten. Der andere, dessen feste Ueberzeugung es ist, daß die einsichtsvolleren Nachkommen die Gespräche Hauptmanns mit jedem Eckermann auswendig lernen werden, betrachtet jedes Semikolon als ein Meisterwerk. Seinem „Glashüttenmärchen“ konnte es auch nicht anders ergehen: nicht die herrliche Schönheit oder die sterbliche Langeweile des Werkes war entscheidend; in erster Reihe

war die Geste zu wahren, die den künftigen Universitätsdozenten nicht lächerlich erscheinen darf.

Und die einen zischten sehr energisch und die anderen tobten vor Begeisterung. Indessen war — von Beifall und Opposition ziemlich unabhängig — folgendes Märchen zu vernehmen. (Man skizziert unparteiischer als sonst, trockener als sonst den sonderbaren Inhalt der Erzählung.) In einer Schenke am Rotwassergrund spielen Glasbläser und Glasmalermeister Karten. Der italienische Tagliazoni gewinnt. Auch der Glashüttendirektor ist, trotz der mitternächtigen Stunde, anwesend. Dem alten Huhn — einem riesigen Menschen mit langen roten Haaren, roten buschigen Brauen und rotem Bart, von oben bis unten mit Lumpen bedeckt — läßt er einen heißen Grog geben; dem Italiener bietet er zuletzt gelangweilt, des eben verlassenen Paris gedenkend, hundert Mark an, wenn dessen Tochter Pippa tanzt. Das junge Mädchen folgt rasch dem väterlichen Ruf. Bald darauf erscheint auch Michel Hellriegel, ein reisender Handwerksbursche, der Nachtquartier sucht; er will nach dem Süden ziehen und möchte was ganz Besonderes erlernen. Ein kropfiger Okarinaspieler hat sich schon früher mitten im Zimmer aufgepflanzt. Und jetzt tanzt Pippa zum ersten Male vor uns. Auch der alte Huhn beginnt den Tanz. Er besteht darin, daß er etwas Täppisches, Riesenhaftes, etwas Schönes,

Flinkes zu haschen sucht; etwa wie ein Bär einen Schmetterling, der ihn buntschillernd umgaukelt. Der Alte hüpft so grotesk und lächerlich, wie ein gefangener Raubvogel. Er lauert, greift fehl und keucht, mehr und mehr erregt, lauter und lauter brummend. Pippa tanzt immer ekstatischer. Tagliazoni benützt die Gelegenheit, Geld einzusacken und mit seinen Karten zu manipulieren. Aber er wird dabei erwischt. Ein Streit entsteht; der Italiener zieht einen Dolch, flüchtet zur Tür hinaus; die Spieler und Waldarbeiter stürzen ihm nach; in einigen Minuten hört man einen furchtbaren, durch die Ferne gedämpften, markdurchdringenden Schrei. In diesem Wirrwarr stürzt Huhn auf Pippa zu, nimmt sie auf die Arme und läuft mit dem Kinde in seine Hütte. Er will es mit keinem Finger anrühren, wenn nur Pippa bei ihm bleibt. Doch der junge Michel schleicht sich ein, er hat für seinen letzten Taler die Okarina gekauft, und wie er auf diesem Instrument zu spielen beginnt, bemerkt er die kleine rothaarige Nixe. Er weiß lange nicht, ob sie Wirklichkeit oder Traum sei; doch er küßt sie tüchtig ab, er verkauft sich ihr mit Haut und Knochen, vom Kopf bis zur Sohle, wie er ist — und heißa, heißa, nun wollen sie loswandern! Es wird ein eigentümlicher, langsam und mächtig anschwellender Ruf hörbar, den der alte Huhn ausstößt, und der wie: „jumalaï!“ klingt. Innig verschlungen bewe-

gen sich Pippa und Hellriegel zur Tür hinaus. Der dritte Akt spielt im Innern einer verschneiten Baude auf dem Kamm des Gebirges, im Observatorium Wanns, einer „mystischen Persönlichkeit", wie ihn schon der Theaterzettel kennzeichnet. Auch ein feingearbeitetes, venezianisches Gondelmodell, das vor dem Lesepult auf einem Gestell ruht, sowie andere altertümliche, mittelalterliche und moderne Schiffsmodelle der See- und Flußschiffahrt, die von der Decke herabhängen, und ein großes Fernrohr mit Stativ berichten von seiner symbolischen Eigenart. Der Glashüttendirektor will seinen Rat. Er kann die schöne Pippa nicht wiederfinden. Der alte Zauberer klatscht dreimal in die Hände und — halb erfroren und nach Atem ringend, stürzt Pippa herein. Dreißig Schritte entfernt liegt Michel im Schnee. Er wird gerettet und der Direktor ist kuriert. Das junge Paar muß bei Wann übernachten. Der mystische Spielzeughändler will auch ihre Reise nach Venedig abkürzen. Er gibt das Gondelschiffchen in Michels Hand, führt Pippas Fingerchen um den Rand eines venezianischen Glases, spricht einige Zauberworte, Pippa spricht dieselben nach — und Michel träumt, fährt über hyazinthene Meere, eine Halle aus Korallen nimmt ihn auf, an eine goldene Pforte pocht er dreimal nun, doch Huhn, das alte, wilde, zerlumpte Tier läßt ihn nicht in sein Wasser- und Zauberschlößchen hinein. Der

Traum ist zu Ende, die jungen Geschöpfe ziehen sich zum Schlafen zurück, da tritt der versteckte Huhn plötzlich vor, ringt um Pippas Besitz mit dem mystischen Wann und hängt alsbald wehrlos in dessen Armen. Wann läßt den Röchelnden leise niedergleiten. Im letzten Akt überredet der sterbende Huhn die „aus dem Glasofen stammende" Pippa, daß sie nochmals tanze. Michel spielt auf seiner Okarina die Begleitung. Und Pippa tanzt. Und sinkt dann tot zu Boden. Michel aber hat das nicht bemerkt und wird es nimmer bemerken: er hat das Augenlicht verloren und zieht — vermählt mit der toten Pippa — in die weite Welt, zu seinem wunderschönen Wasserpalast . . .

Diese sachliche Wiedergabe des Inhalts ist eigentlich ein Verbrechen. Sie ist bösartiger als der notdürftige Klavierauszug, der doch die reichste Instrumentation wegeskamotiert; sie unterschlägt in ihrer trockenen Phrasierung auch die „ewige Melodie" des Gedichtes. Doch war der Reporterbericht unvermeidlich, denn ich habe das Glashüttenmärchen einmal von der Bühne herab gesehen und bisher zweimal gelesen — und ich kann das Stück noch immer nicht verstehen. In der Vorrede seiner „Welt als Wille und Vorstellung" — gewiß nicht die leichteste Lektüre! — fordert auch Arthur Schopenhauer nicht mehr, als daß man sein Buch zweimal lese. Was dieser Gedankenpyramide genügt, darf für ein

Theaterstück nicht zu wenig sein. Zweimal habe ich die Dichtung gelesen; ganz wie der Philosoph es verlangt und wie es sich bei Hauptmann von selbst versteht: „das erstemal mit vieler Geduld, welche allein zu schöpfen ist aus dem freiwillig geschenkten Glauben, daß der Anfang das Ende beinahe so sehr voraussetze, als das Ende den Anfang." Umsonst; ich bin so klug, als wie zuvor. Hier und da scheint ein Wetterleuchten die Dunkelheit auf einen Augenblick zu besiegen, gleich wird es wieder finstere Nacht. Ein endloses Labyrinth: jetzt stößt man sich an einen Stein; dann findet die tappende Hand eine blühende Blume; der Weg wird steiler; immer kühler die Luft; immer zaghafter die Hoffnung, die einen Ausgang in das Freie verspricht. Ich müßte nun das Märchen, das mich dermaßen verwirrt, in allen seinen Einzelheiten deuten und erklären. Zum Glück: eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein . . . Kommentar zur rechten Zeit sich ein. Am Morgen nach der Aufführung waren alle Hieroglyphen schon entziffert: Geschwindigkeit ist keine Hexerei, und dem pflichttreuen Kritiker wird um irgendeine Auslegung nicht bange. Der eine meldet: „Pippa ist die Phantasie, die Illusion, die Hoffnung." Andere meinen: sie ist der springende Funke; die Seele des Feuers; die Sehnsucht; der Wunsch; die Jugend; die Schönheit. (Zusammen also wohl ungefähr die Welt.) Und Michel Hellriegel ist: ein Träumer;

ein Phantast; der siegende Siegfried; der blinde Künstler; und dergleichen mehr. „Mir scheint" — sagt schlicht der eine Rezensent — „als habe Hauptmann einen politischen Gedanken phantastisch gestalten, als habe er in dem Handwerksburschen den deutschen Michel zeigen wollen, in der wilden zottigen Gestalt eines mächtigen alten Glasbläsers die Sozialdemokratie und so weiter." (Ewig schade, daß der Kritiker sein Bild nicht weiter zeichnet; wer wird uns jetzt sagen, wer die mystische Persönlichkeit, wer der italienische Falschspieler ist? . . .) Verhältnismäßig erweckt Wann, der Höhenmensch, die wenigsten Zweifel; er ist nur die Kulturwelt, Rübezahl, Wotan und die personifizierte Weisheit. Die billige Gegenüberstellung ist zweifelsohne ungerecht, der Dichter kann für seine ästhetischen Herolde nicht verantwortlich sein; doch was ist zu tun, wenn er sich in unklare, unverständliche Symbole hüllt, wenn man den tieferen Sinn zu begreifen nicht imstande ist?

Der tiefere Sinn . . . Je ehrfurchtsvoller man zu diesem gottbegnadeten Poeten aufblickt, je mehr man seine Werke mit all den Schwächen und Vorzügen liebt: desto quälender wird die Frage, was uns dies neue Glashüttenmärchen bedeuten wird, wenn man sich auch zur Kommentatorenweisheit endlich durcharbeitet? Die Phantasie (oder die Schönheit) verspottet des Alltagsmenschen Gier

und schenkt sich freiwillig dem Künstler. Oder: der nämliche Künstler sieht die Wirklichkeit nicht und geht mit geschlossenen Augen, aber sicheren Schrittes die herrlich-schönen Wege des Traumlandes. Dann wiederum: den Wasserpalast mit der goldenen Treppe erreicht man nur in der Illusion. Die geläufigsten, die wohlklingendsten Banalitäten: nicht wahr? Banalitäten, die der Dichter g e s t a l t e n darf, denn immer und immer wird es ein Erlebnis, wenn wir den Künstler, der die Schönheit bezwingt, der Traumpfade wandelt, dessen Phantasie das Wasser zu Glaskugeln ballt: wenn wir den Göttlichen von Angesicht zu Angesicht sehen. Doch als Lösung eines schwierigen Rätsels; als der Weisheit letzter Schluß, den man aus dunklen Prämissen atemstockend erst hervorholt; als deklamatorische Behauptungen, die willkürliche Allegorien hersagen, nicht lebende Menschen darstellen: sind diese Feiertagssentenzen, diese geflügelten Worte, diese Grabschriftwahrheiten zu nichtig.

Die Einzelheiten . . . Man fragt die mystische Persönlichkeit, wo sie so plötzlich herkomme. Wann, lächelnd: „Ja, wer das so genau wüßte, Direktor!" Derselbe stellt nach einer Weile fest: „Toll, wie einem hier oben bei Ihnen immer wie in einer Schiffskabine zumute wird! im Sturm auf dem großen Ozean!" Die metaphysische Antwort lautet: „Und drückt das nicht auch die Situation am richtig-

sten aus, in die wir hineingeboren sind?" Man braucht aber kein tausend Meter hohes Observatorium zu haben, um solch tiefe Wahrheiten zu entdecken; auch der Urmensch, der alte Huhn, weiß es genau: „Jich bin a Spuck und du bist a Spuck, de ganze Welt is a Spuck, nischt weiter! Aber eemal wird's vielleicht anderscher sein." Trotz alledem und alledem . . . liegt eine holde, heimliche Musik in diesem verfehlten Werke Hauptmanns; auch die dunklen Unverständlichkeiten haben ihren eigenen rührenden Rhythmus. Ich setze nur den mächtigen Schlußakkord her. Das Abschiedsgespräch zwischen Michel und Wann. „Juchhe! Ich singe das Blindenlied!" „Wie meinst du das?" „Ich singe das Lied von den blinden Leuten, die die große, goldene Treppe nicht sehen!" „Um so höher steigst du die scala d'oro, die scala dei Giganti hinan!" „Und das Lied von den Tauben singe ich!" „Die den Strom des Weltalls nicht fließen hören?" „Ja!" „Das tu nur gewiß! Aber Michel, wenn es sie nicht erweicht und sie dir mit harten Worten drohen oder mit Steinwürfen, was ja auch vorkommt, dann erzähle ihnen, wie reich du bist . . . ein Prinz auf Reisen, mit seiner Prinzessin! Sprich ihnen von deinem Wasserpalast und flehe sie an, euch um Gottes willen einen Meilenstein weiter des Weges zu leiten!"

Man fühlt, der Dichter wollte hier sein Innerstes

geben. Das Lied von den Blinden und von den Tauben singen. Er sang das Hohelied diesmal noch nicht. Das darf man wehmütig sagen — und mit frohem Mute. Denn kein zweiter deutscher Dichter, der heute atmet, ist dieser himmlischen Melodie so würdig, wie er. Sogar die Dissonanzen seiner Okarina geben den Auftakt zu dieser Melodie.

Er wollte das Innerste geben. Und er gab ein äußerliches Spiel. Nicht zum ersten Male widerfährt ihm das tragikomische Mißgeschick: die intimsten Geständnisse waren ihm nie — weder in „Michael Kramer", noch in „Crampton", noch in den „Einsamen Menschen" — ganz klar und rein gelungen . . . Man schrickt vor den letzten Fragen zurück. Ist es seine persönliche Beschränkung, daß ihm diese Beichte versagt bleibt? Oder gehört das vielleicht zum wahrsten Wesen der Kunst? Die ungeschriebenen Gedichte, die vernichteten Torsos sind unserer Kontrolle entzogen: war es etwa das gemeinsame und ewige Erdgebundensein der Großen und der Größten, daß sie Hellseher waren in fremden Angelegenheiten und stottern mußten, wenn es dem eigenen Frohlocken, der eigenen Pein galt? . . . Man schrickt vor den letzten Fragen zurück.

Der Ruf des Lebens

Es war eine Zeit — ich kann es lachend gestehen: sie ist gar nicht so lange vorbei —, in der einem die Grenze des Naturschönen und des Künstlerisch-Schönen höchst wichtig erschien. Wo man darüber nachsann, ob dieser Wesensunterschied durch artige Begriffe irgendwie doch festzuhalten wäre. Wo man die Mittel, die Ziele, die Wirkungen der Natur, dann Mittel, Ziele, Wirkungen der Kunst eifrig untersuchte und wo einem die befriedigende „Theorie" auch nicht versagt blieb. Es war eben eine Zeit, in der man die Fragezeichen leicht und siegreich bekämpfte. (Seitdem haben sich diese kleinen, rundlichen, höhnisch-verschmitzten Feinde vermehrt, und die verbündeten Ausrufungszeichen sind schwächer geworden.) Die Sache war ja ziemlich einfach: die schönste Photographie ist noch keine Kunst, das häßlichste Porträt nicht mehr Natur. In beiden Fällen geht eine „Reproduktion" vor sich; in beiden Fällen sind sogenannte Hilfsmittel unentbehrlich, der Maler braucht Leinwand, Farbe, Pinsel, der Photograph Apparat, Platte, Sonnenschein;

in beiden Fällen hat auch das menschliche Bewußtsein eine Rolle, in dem der eine das Bild einstellt und den chemischen Prozeß dann sorgfältig überwacht, während der andere die Wirklichkeit mit allen ihr innewohnenden Gedanken begreift und wiedergibt. Warum entsteht nur in einem Falle „Kunst"? Weil nur in einem Falle das menschliche Bewußtsein dominiert. Das muß wohl ausschlaggebend sein; das erklärt sofort die grundverschiedene Wirkung. Das Naturschöne: das wogende Meer, das rhapsodische Geklüft, aber auch ein schlichter Baum und der winzigste Grashalm wird durch eine unbekannte wunderbare Kraft auf einem unbekannten mystischen Wege geschaffen. Das Künstlerisch-Schöne: selbst die Sixtinische Madonna und die Neunte Symphonie und der Faust sind menschliche Produkte. Dort mahnt etwas Fremdes zur Andacht; hier entzückt und erhebt uns etwas Verwandtes.

Vielleicht ist dieser Satz und dieser Gegensatz in der Theorie leicht zu stürzen. Vielleicht ist auch eine zwölfbändige Aesthetik möglich, die denselben als Grundgedanken aufnimmt, umschreibt, weiterführt und verhätschelt. Ich weiß es nicht; ich habe ihn bald verwerfen müssen. Denn die tausend und aber tausend Erscheinungen und durch sie hervorgerufen: die mannigfaltigen, unsteten Stimmungen spotten jeder abstrakten Klügelei; der Kontrast von

Mensch und Natur schwindet mit einem Schlage, und in einer pantheistischen Aufwallung fühlt man sich mit der ganzen Schöpfung eins. Und wiederum ändert sich das Bild: die menschliche Einheit aller Künstler wird als ein läppischer, unglücklicher Versuch empfunden; man sieht plötzlich klar, daß manche Höhen nicht mehr zu nivellieren sind, und stellt man der unsichtbaren, ungreifbaren, unpersönlichen Gottheit die „menschliche Verwandtschaft" mit einem Goethe, einem Raffael, einem Beethoven gegenüber, so wird einem schließlich vor seiner Gottunähnlichkeit bange. Die Grenze verschiebt sich auf diese Weise: in der Kunst selbst taucht nun der Unterschied auf, und wir beugen uns in tiefer Ehrfurcht vor dem einen, dem überlegenen, ja „fremden" Künstler und betrachten ein wenig bescheidener und doch viel frohlockender die „Zusammengehörigkeit" mit dem anderen. Der dreihundertsiebenundsechzigste Aphorismus der gaya scienza denkt an den Seelenzustand des Gestalters, nicht des Genießers; in den Tiefen wird man doch eine gewisse Einheit spüren müssen: „Alles, was gedacht, gedichtet, gemalt, komponiert, selbst gebaut und gebildet wird, gehört entweder zur monologischen Kunst oder zur Kunst vor Zeugen ... Ich kenne keinen tieferen Unterschied der gesamten Optik eines Künstlers als diesen: ob er mit dem Auge des Zeugen nach seinem werdenden Kunstwerke (nach ‚sich' —)

hinblickt oder aber ‚die Welt vergessen hat': was das Wesentliche jeder monologischen Kunst ist, — sie ruht auf dem Vergessen, sie ist die Musik des Vergessens." Das wird sich schon decken: der Künstler, der die Zeugen mitarbeiten läßt, und die Zeugen, die den Künstler als ihresgleichen verstehen. Allen Respekt vor der monologischen Kunst; alle Liebe für diesen menschlichen Kontakt. Vielleicht, vielleicht — in diesen Tagen der Nekrologenweisheit muß man doppelt vorsichtig sprechen — ist das die wahrste Bedeutung Heinrich Heines. Und bestimmt — die Premierennähe macht jeden kühn — ist der größte, der geliebteste Zeugenkünstler, der heute lebt: Arthur Schnitzler.

Memento vivere: das ist das Leitmotiv seiner Dichtung. Das wuchtige Wort ist nicht von ihm. Der Einsiedler von Sils-Maria hat es geprägt. Der Umwerter aller Werte hat heutzutage vortreffliche Schüler. Die düstere, unsinnige, unmenschliche Begrüßung der Kartäuser, das schauderhafte memento mori muß endlich verklingen; die Jünger des Zarathustra haben einen fröhlichen, sonnigen, kampfeslustigen Ruf: Gedenket des Lebens! Immer und immer kehrt dieser Ruf in den Werken Arthur Schnitzlers wieder und ertönt immer klarer, schärfer, zielbewußter in einem leidenschaftlichen crescendo. Er geißelte von jeher den Gegensatz des Lebens; er fand nur von Fall zu Fall einen

anderen Gegensatz. Der pensionierte Beamte Anton Hausdorfer frug zuerst den jungen Dichter, den „grünen" Heinrich, in dem Bewußsein eines ewigen Rechtes, einer schwer gefundenen, nicht mehr verlierbaren Wahrheit: „Was ist denn deine ganze Schreiberei, und wenn du das größte Genie bist, was ist sie denn gegen so eine Stunde, so eine lebendige Stunde, in der deine Mutter hier auf dem Lehnstuhl gesessen ist und zu uns geredet, oder auch geschwiegen — aber da ist sie gewesen — da! und sie hat gelebt, gelebt!" Deine ganze Schreiberei: das war der Gegensatz. Die Literatur, die wie eine Maschine das Leben „verarbeitet"; die Kunst, die in einem geschmückten und verschlossenen dumpfen Raum das Leben wegeskamotiert. Der Maler Remigio, der seine Frau mit einem Nebenbuhler ertappt, der mit anhört, wie der Liebhaber ihm den sicheren Tod verspricht, der mit ansieht, wie seine Frau auf Lionardo zueilt und ihm den Dolch in den Hals sticht; dieser Maler Remigio, der dann zuletzt nur die schöne „Pose" des untreuen, des mörderischen Weibes betrachtet und entzückt zur Staffelei geht; dieser Maler Remigio ist kein Lebendiger mehr. Wer wird der raffinierten Beweisführung noch widersprechen? . . . Kein Mensch; und doch sind Kunst und Leben keine Gegensätze. Die „Frau mit dem Dolche" wird eben im Croquisstile erzählt. Ein betrogener Ehemann ist

nie so gelassen, nie so geistreich-würdevoll, nie so papiern; er wird schon eine Beklemmung fühlen, einen peinlichen Gedanken denken, einen Vorwurf gegen die Gattin oder gegen sich selbst aussprechen oder auch unterdrücken; es wird schon ein Fäuste-ballen zu sehen, ein Aufschrei zu hören sein . . . Aber — und darauf kommt es an — das Malerische der Situation wird ihm keineswegs entgehen. Bald halbbewußt, bald unter der Schwelle des Bewußtseins wird ihn die Farbenwirkung, die Linienführung, das ganze blutig-groteske Bild beschäftigen, quälen und berauschen zugleich. Das ist . . . nicht das Leben. Aber auch nicht des Lebens Gegenteil. Nur ein einziger Zug von Millionen Zügen . .

In dem „Schleier der Beatrice" war Traum und Wachsein und die Grenze dieser beiden Symbole im Sonnenglühen der Renaissance beleuchtet; mit dem wundervollen letzten Reim: „Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit, und noch der nächste Augenblick ist weit!" Der „Einsame Weg" gab eine Friedhofstimmung; die Stimmung des Friedhofes, in dem farbige Blumen blühen; einen Rückblick in der Abenddämmerung auf den ereignisvollen Tag; ein leises, hier überlegenes, dort sentimentales Kokettieren mit dem Sterben. Herr von Sala sprach: „Gibt es einen anständigen Menschen, der in irgendeiner guten Stunde in tiefster Seele an etwas anderes denkt?" Nun war der richtige, der einzige

Gegensatz gefunden. Der Tod. Arthur Schnitzler, der Denker hat über dieses Thema das Seinige gesagt (und der eine nannte ihn höflich einen Philosophen, der andere spöttisch einen Räsoneur). Jetzt mußte der Dichter Arthur Schnitzler den „Ruf des Lebens" in einem Drama gestalten. Jeder sah diese Aufgabe voraus und jeder hoffte auf die Erfüllung.

Wir dürfen weiter hoffen. Er gab einstweilen nur den Titel und ein dreiaktiges Theaterstück dazu. Er erzählt von dem neunundsiebzigjährigen Moser, der vor einem Menschenalter Rittmeister bei den „blauen Kürassieren" war, und der den Verlust einer wichtigen Schlacht auf dem Gewissen hat. Denn in dem entscheidenden Augenblicke hat er plötzlich, unerklärlicherweise, Angst bekommen; gefühlt, daß alle Begriffe wie Ehre, Vaterland gleichgültig sind, und das Wichtigste, das Einzig-Wichtige das Leben sei. Er hat später ein Weib genommen, ein Kind gekriegt und trotz Einsamkeit und Krankheit will er noch zwei, fünf, zehn Jahre weiterleben, wenn möglich, all die Jungen überleben. Seine Tochter Marie wartet vergebens auf den Ruf des Lebens; der alte, verbitterte, böse Mann läßt die zuverlässigste Pflegerin nicht frei; er meint, sie ist jetzt sechsundzwanzig; auch wenn er neunzig Jahre alt werde, habe sie noch Zeit und Lust und Schönheit genug. Ein einziges Mal war sie mit der Tante Toni und der Base Katharina auf einem Ball und tanzte die

Nacht durch mit einem schönen Leutnant; das war aber genug, um den braven Forstadjunkten, dem sie sich ohne Worte, nur mit einem Blick und einem Händedruck versprach, zu vergessen, — um alles übrige in der Welt zu vergessen. Man hätte sie früher auf die Pflichten gegen sich selbst aufmerksam machen sollen.

„Da lag das Leben vor mir ... Und wär' es nur für einen Tag und eine Nacht gewesen, es war das Leben, das mich rief, das mich erwartete. Nun ist es davongeflohen, und ich hab' es verschlafen ..." Es ist davongeflogen, denn die blauen Kürassiere, bei denen auch der Held der Ballnacht dient, rücken in den sicheren Tod, um die alte Schmach des Regiments gutzumachen. Die Offiziere haben sich zugeschworen, daß keiner aus dem Kriege lebend zurückkehrt. In der letzten Stunde bringt die Base Katharina, die im Bewußtsein ihrer tödlichen Krankheit die vielen Köstlichkeiten des Lebens rasend rasch genießen will — „jede Stunde ist lang; so viele Leben leben wir!" —, einen guten Rat, einen guten Gruß, eine gute Nachricht. Sie sagt: „Nur die sich an viel zu erinnern haben, schlafen ruhig in der Erde, die anderen ... weißt du's nicht? ... flattern und klagen über der Erde umher." Und der Leutnant Max läßt die blasse Marie fragen, warum sie ihn umsonst hat warten lassen. Und seine Schwadron ist noch nicht fort wie die üb-

rigen blauen Kürassiere; er reitet erst morgen in den Tod. Mariens Entschluß ist sofort gefaßt; nur die letzte Nacht gehört mehr ihr; nun muß sie zu ihm. Der argwöhnische Alte zieht den Schlüssel der Ausgangstür ab, und Marie muß ihren Vater ermorden, wenn sie fortgehen will. Und Marie ermordet ihren Vater. — Der zweite Akt in der Kaserne. Der Leutnant Max sagt zu seinem Vorgesetzten: „Ich denke, Herr Oberst, es läßt sich zur Not auch in einer Stunde so viel erleben, daß einem zu erleben nichts mehr übrigbleibt." — „Das sagt sich so," antwortet der überlegene Oberst; doch der Dichter läßt sich nicht zurückschrecken und demonstriert seinen Satz in zehn Minuten. Marie schleicht ein. Versteckt sich hinter einem Vorhang. Dann kommt Irene, die Frau des Obersten, und will ihren Geliebten, den nämlichen Max, zu einer Flucht überreden. Gläsergeklirre. Der Oberst tritt durch das Fenster ein. Er sagt zwei Aperçus und erschießt seine Frau. Max läßt er am Leben. Dieser sucht seinen Revolver hervor und ... Da stürzt Marie zu ihm. „Du bist gekommen?" — „Ja." — „Du hast alles gehört?" — „Ja." — „Gehe ..." — „Ich bleibe hier." Und Max erschießt sich erst am nächsten Morgen. — Im ersten Aufzuge eine Vergiftung, im zweiten ein Mord und ein Selbstmord, für den Schlußakt bleibt nur eine Wahnsinns- oder Fieberszene mit natürlichem Tode übrig. Der Forst-

adjunkt nimmt Abschied, der Arzt nimmt Abschied, Katharina stirbt und Marie lebt in dem Aberglauben weiter, daß ihre Spiele ausgespielt sind. Der Doktor kennt sie besser. „Wer weiß, ob Ihnen nicht später — viel später einmal aus einem Tag wie der heutige der Ruf des Lebens viel reiner und tiefer in die Seele klingen wird ..." Der Ruf des Lebens; denn in diesem Stücke der lebensgierigen Todgeweihten wird die letzte Wahrheit folgendermaßen formuliert: „Es kommt nichts nach uns. Wenn die Sonne herunterstürzt in Millionen Jahren, klingt's uns geradeso laut, wie die Nachrede des Feldvikars an unserer Gruft. Nichts kommt nach uns. Alles stirbt mit uns. Unser eigener Mörder, während er uns den Dolch ins Herz gräbt, stirbt mit uns." Und der Doktor wiederholt die letzte Wahrheit: „Ihnen scheint die Sonne noch und mir und denen ... (Er weist auf die Kinder, die eben über die Wiese laufen.) Der da nicht mehr. (Er weist auf die tote Katharina.) Ich weiß nichts anderes auf Erden, das gewiß wäre."

Ich habe die feinen, wertvollen Gedanken Schnitzlers wörtlich angeführt; sein grobes Theaterstück nur angedeutet. „Man muß die Zusammenhänge begreifen," meint einer seiner Helden; hier schreien die Zusammenhänge jeden an. Schadet nichts. Arthur Schnitzler wird seinen einsamen Weg ruhig weitergehen.

Hidalla

„Wie ein Gott steht Wedekind über den Dingen und sieht auf die Wirrsal.“ So urteilte wörtlich über ihn ein anerkannter, gefürchteter Kritiker. „Gerhart Hauptmann ist ein unmündiger Dilletant gegen ihn,“ sprach ein anderer Sachverständiger gelassen. „Man müsse Shakespeare zum Vergleiche heranziehen,“ — war gedruckt zu lesen. Und in derselben Zeit sang der „Dichterfürst“ Romanzen und Balladen zur Laute — für zwanzig Mark pro Abend. Auf einem gewöhnlichen Ueberbrettl, vor dem erstbesten Publikum. Geschäftstüchtige Halbtalente schlagen aus dem zehnten Teil Reklame schuldenfreie Besitztümer heraus; er wußte mit den schönsten Zensurverboten nichts anzufangen. Die Menge hörte ihm ja immer verdutzt zu, witterte im Innersten den literarischen Hochstapler, — aber auch nach seinem einzigen wirklichen, lauten Bühnenerfolg war er noch ständiges Mitglied eines Breslauer Varietés. Épater le bourgeois ist . . . nicht sein Stichwort; aber sein Schicksal. Eine Laufbahn voll bizarrer Gegensätze; ein unerhörter

Ruhm voll unerhörter Demütigungen; ein Künstler, der nach der Produktion sammeln gehen muß; wie er selbst klagte: ein König, der zum Hofnarren wird. Sein „Hidalla" bringt nun eine große Beruhigung. Die Frage, ob er wirklich der Magus, der Beschwörer, oder aber nur ein Schwarzkünstler sei; ein Possenreißer oder ein Schmerzensverkünder: die Frage wird weniger wichtig. Wir dürfen jetzt ruhig der weiteren Entwicklung harren. Der innere Wert dieses Schauspiels überragt seine früheren Stücke sicher nicht. Doch ein merkwürdiges Geständnis ist diesmal zu vernehmen. „Ich bin vierzig" — sagt der Held Karl Hetmann, und wir wissen genau, daß Wedekind, am 24. Juli 1864 geboren, im Jahre 1904 dieses Werk veröffentlichte — „ich bin vierzig und meine Träume sind kindlicher, meine Erwartungen sind anspruchsvoller, meine Hoffnungen sind herrlicher als je vorher!" Vierzig Jahre hat er gelebt, die höchsten Erfolge und die tiefsten Mißerfolge hat er durchkostet, — und ein großartiges Jugendbewußtsein ist noch immer Herr über ihn. „Ich gehöre nun einmal nicht zu den Menschen, die sich mit dreißig Jahren von ihren Träumen und Erwartungen verabschieden." Andere würden schon in der anbrechenden Herbststimmung frösteln — und ihm bedeutet Jung-Siegfrieds Hornruf noch immer die einzige Melodie. Der alternde Böcklin malte sich nur mit dem To-

tenkopf; Wedekind sieht dem Leben ins Angesicht und spricht mit seinen vierzig Jahren von Erwartungen, die anspruchsvoller, von Hoffnungen, die herrlicher geworden sind! Wie nebensächlich, wie gleichgültig ist es daneben, daß er Gedichte und Novellen und gute oder schlechte Theaterstücke geschrieben, daß die hochverehrten Herrschaften noch immer nicht wissen, ob er ein Shakespeare oder ein Bänkelsänger ist? . . .

Wedekindsche Stücke kann man nicht so einfach nacherzählen. Sonst dreht der getreue Berichterstatter nur sein Opernglas um, und das ganze Bühnenbild wird mit einem Schlage kleiner. Vier Akte werden in vierzig Druckzeilen gedrängt. Und doch bleibt der Zusammenhang der einzelnen Personen, das Verhältnis der einzelnen Momente richtig: das Bedeutende und das Unwichtige, das Große und das Kleine ist weiterhin zu unterscheiden. Der Vorgang ist undenkbar bei Wedekind. Ueber die Handlung, die er im ersten Aufzuge sehr ernst zu deuten versucht, lächelt er selbst im zweiten Akte; sein Held kämpft mit Todesverachtung für eine welterschütternde Idee, und im nächsten Momente wird der Held und die Idee und das gefoppte Publikum verulkt; kaum hat uns das verzweifelte Röcheln eines Ringenden gerührt, schon schlägt er ein Hohnlachen an und die Märtyrermiene ist nur die wirkungsvolle Unterlage zur — Grimasse. Die mensch-

lichen Begriffe, Schön und Gut, Moral und Zweckmäßigkeit, tanzen einen wundersamen, geheimnisvollen Totentanz um die Handlung dieses „Hidalla", deren kleine Melodie ein chorus mysticus der menschlichen Sinne übertönt.

Karl Hetmann ist der Sekretär des „Internationalen Vereins zur Erziehung von Rassemenschen". Er meint, daß der Gedanke zu diesem Verein sehr nahe liegt. Denn der Durst nach Schönheit ist ein nicht minder göttliches Gesetz in uns, als der Trieb zur Bekämpfung der Erdenqual. Und . . . „unsere bisherige Moral war auf das menschliche Wohl gerichtet; sie war dazu bestimmt, das Unglück zu bekämpfen und hatte in erster Linie die Unglücklichen ins Auge gefaßt. An dieser Moral wird kein Wort geändert. Für die Reichen aber habe ich, über die alte Moral hinaus, eine neue geschaffen, deren höchstes Gebot die Schönheit ist." Die Statuten des Vereins sind eindeutig genug. Unter den Angehörigen des Bundes sind die bürgerlichen Gesetze über Ehe und Familie aufgehoben. Jedes Vereinsmitglied hat ein unverbrüchliches Recht auf die Gunstbezeigung des anderen. Die Liebe ist ein Recht aller an alle, und wer sich dagegen auflehnt, gehört dem Bunde nicht an. Hetmann selbst — „eine schiefgewachsene unansehnliche Erscheinung, glattrasiert, zahnlos, mit dünnem Haar und großen, von Leidenschaft sprühenden Augen" — ist nur Sekretär, aber

zugleich auch Begründer, Leiter, Seele des Vereins; er wußte wohl, daß sich Menschenseelen ohne Idol dauernd nicht fesseln lassen, darum gab er ihnen in dem Großmeister des Bundes, dem pensionierten Baßbariton Pietro Alessandro Morosini, ein Götzenbild. Der Triumph über die alte Weltanschauung bleibt auch nicht aus. Ja, eine Hochflut des Erfolges ist dem „Hetmannismus" beschieden. Ein großangelegter internationaler Kongreß wird schon vorbereitet, die Führer besitzen eine angesehene Zeitung, Geld fließt von allen Enden . . ., da wird Karl Hetmann eines Artikels wegen verhaftet und zu sechs Monaten verurteilt. Sein Aufsatz führt allerdings den vielsagenden Titel: „Ueber das Liebesleben in der bürgerlichen Gesellschaft im Vergleich zu demjenigen unserer Haustiere." Natürlich: während der kurzen sechs Monate seiner Haft war alles bis auf die Wurzeln zugrunde gegangen, was er in zwei Jahren gesät und großgezogen hatte. Er prophezeite einst richtig: eine Tingel-Tangel-Spezialität genügt, um seine Wirkung abzulösen. Sein Werk ist hin — und nur durch ein einziges Mittel ließe sich noch die Saat zu neuem Wachstum, zur Blüte, vielleicht zu unverwüstlichem Gedeihen bringen. Hingabe heißt das Mittel, Hingabe für die Ideale, in denen er sich getäuscht: der Märtyrertod durch den gereizten Straßenpöbel. In einer eigens zu diesem Zwecke arrangierten Volksver-

sammlung spricht Hetmann von der Unberührtheit des jungen Weibes, er nennt sie eine schmachvolle Spekulation, ein jeder sittlichen Bewertung unwürdiges Sklavenmerkmal, eine Vergötterung der Selbstverachtung. Nur dadurch, daß der Großmeister Morosini im entscheidenden Augenblicke ihn für wahnsinnig erklärt, kommt Hetmann mit dem Leben davon. Seine Beobachtung in der Irrenanstalt folgt noch — die wohlgesinnten ärztlichen Autoritäten lassen ihn nach drei Monaten frei — und am Tage seiner Entlassung empfängt er den Besuch des Zirkusdirektors Kommissionsrates Cotrelly. Er kommt mit einem äußerst günstigen Antrag. Der Agent Magdeburger hat ihm haarscharf auseinandergesetzt, womit Hetmann sich abgibt, und so ist der Herr Kommissionsrat geneigt, ihn als dummen August zu engagieren. „Sie kommen einfach im langen Gehrock in die Manege. Alles übrige geschieht durch mein Personal. Der dumme August fällt, wie Sie wissen, über jedes Hindernis, kommt überall gerade im richtigen Moment zu spät, will immer Leuten helfen, die es zehnmal besser verstehen als er, und weiß vor allem nie, weshalb das Publikum über ihn lacht.“ Der Schimpanse des Konkurrenten erhält vierhundert Mark für jede Vorstellung, Cotrelly bietet als kluger Geschäftsmann fünfhundert an. Hetmann schlägt ein und nach fünf Minuten erhenkt er sich. Sein Nachlaß besteht aus einem

Manuskript: „Hidalla oder die Moral der Schönheit!"

Die Moral der Schönheit . . . Es ist eine große Frage, ob Wedekinds Stück oder nur Wedekinds Held diese These verkündet. Für beide Fälle: das Stichwort ist uns geläufig genug, und Karl Hetmann irrt sich, wenn er meint: „Was ich heute sage, hat seit Bestehen der Welt noch niemand ausgesprochen. Und das Wort braucht nur ausgesprochen zu werden, um in den Ohren der Menschen nicht mehr zu verstummen." Er ist im Irrtum: es gibt heutzutage Menschen genug, die ganz genau wissen, daß man die Schönheit über alles stellen muß. Daß diese Schönheit in der Natur und in der Kunst, in lebendigen Menschen und in dem elendsten Theaterstück zu suchen und zu finden sei. Aber . . . sie sind Fanatiker ihres Glaubens; der Held des Hetmannismus ist nur ein Narr. Denn für die Moral der Schönheit gründet man keine Vereine. Man denkt nicht daran, Rassenmenschen zu erziehen. Man nimmt und raubt und lockt die Schönheit, wo man sie findet, und dann genießt man sie für sich. Immer für sich. Einzig und allein für sich. Sie ist eine Gottheit, die die Menge flieht, die sich der Persönlichkeit willig offenbart. Wer sie richtig verstehen kann: der erstrebt nicht den Totschlag des Straßenpöbels, der wird den Straßenpöbel lächelnd verachten. Selbst hier ist das Lächeln die

Hauptsache, nicht die Verachtung . . . Wedekinds Stück würde auf diese Weise ein wenig oberflächlich die alleinbeglückende Moral der Schönheit preisen; es bekommt sofort einen tieferen Sinn, wenn die Tendenz nicht ernst zu nehmen ist, wenn das Schauspiel nicht die Beschränkungen des Hetmannismus verschweigen, sondern die Beschränkung Karl Hetmanns zeigen und beleuchten will. Dann ist es wohl kein Todesurteil der heutigen Weltanschauung, aber die leise Tragödie — denn nicht auf das Erhenken kommt es an — eines zum Tode Verurteilten. (Wie Wedekinds billiger Paradoxon lautet: „Der Tod wird schließlich zur unerläßlichsten Lebensbedingung.") Man hört das heimliche Schluchzen eines Dichters, dem ein verständnisloses Publikum und — ein grotesker Dramatiker im Wege steht. Doch man hört das Schluchzen . . .

Klarer, ergreifender, als in seinem vorletzten Drama, das ausschließlich dieser persönlichen Frage gewidmet war. Damals hat er absichtlich, zielbewußt geklagt; jetzt kann er die Klage nicht unterdrücken. „Ich wollte die Menschen verleiten, Erntefeste zu feiern, ohne daß Ernten eingebracht waren. Ich wollte sie verleiten, Richtfeste zu feiern, ohne daß Häuser gebaut waren . . ." „Kinder ergötzt es, Seeräuber und Gefangene zu spielen, weil ihnen das Treiben der Erwachsenen Achtung abnötigt.

Aber uns, die wir erwachsen sind, was nötigt uns noch Achtung ab? Was sollen wir spielen?!"

Wenn man gemerkt hat, wie willkürlich Wedekind die einzelnen Lebensmomente seiner Helden und Heldinnen verzerrt, wenn man dann fühlt, daß die bizarren, unwahren Szenen im ganzen doch eine Lebenswahrheit verdolmetschen wollen: drängt sich plötzlich eine Frage auf. Was ist der Unterschied zwischen ihm und Ibsen? Dieser hat doch die dramatischen Voraussetzungen auch gering geschätzt — man denke an die „Frau vom Meere" oder an den Baumeister Solneß — und er hat es zuwege gebracht, daß man hinter seinen nordischen Kulissenbergen den heißen, wilden, unaufhaltbaren Strom des Lebens verspürt. Wo ist trotz dieser Wesenseinheit der Unterschied? . . . Die Antwort darf kurzgefaßt sein. Die Theaterschminke ist beiden vonnöten (nur gebraucht Wedekind eine billigere Sorte); aber der eine führt einen erbarmungslosen Angriff gegen die Stützen der Gesellschaft, er will Lebenslügen zugrunde richten, er stellte neue Ideale und neue Götter der kämpfenden, keuchenden, um Atem ringenden Menschheit, die er klar sieht und die er uns sehen läßt; der andere gibt Bekenntnisse . . . Lyrik in dramatischer Form.

Und der Dichter in höchsteigener Person trat diesmal an die Rampe — mit einem Buckel, mit einem Hinkfuß, mit großen glühenden Augen —

und erklärte, verteidigte, verherrlichte seine Dichtung. Es war ein einziger Monolog, — von den übrigen gleichgültigen Mimen nur für Augenblicke gestört. Fachleute, die irgendeine Theaterschule sicher mit vorzüglichen Zeugnissen absolvierten, meinten, Wedekind sei ein Dilettant; gewisse Uebertreibungen des Pathos bekräftigten auch die sachverständige Verneinung; im ganzen und großen aber gestaltete der Schauspieler Wedekind natürlicher, glaubhafter, menschlicher seinen tragikomischen Helden als der Dramatiker Wedekind. Mag die kühne Philosophie richtig oder falsch sein: aus diesen Wunden strömte Menschenblut. Und es war ein Jammer, anzuhören, wie unverstanden seine Gedanken verklingen mußten, — zu sehen, wie das Publikum und der dumme August sich gegenseitig anstarrten und keiner wußte, weshalb der andere über ihn lacht . . .

Oedipus und die Sphinx

„Wir überlegen es uns keinen Augenblick, den zehnten Teil unseres Vermögens hinzulegen, wenn wir unter dem Kram eines Antiquitätenhändlers den Kopf eines sterbenden Adonis oder eine Gemme mit beflügelten Kindern finden. Wir fahren stundenweit ins Gebirge, um die Fresken zu sehen, die eine längst vermoderte Hand an die Wände einer halb verfallenen Kapelle gemalt hat . . . Aber einen Mann, der uns gefällt, anzureden, einen Menschen zu suchen, ein Gespräch, das vielleicht Unendliches bietet, welche Schwerfälligkeit haben wir da, welche Mischung von Bauernstolz und Schüchternheit." Diese Sätze spricht in einem Jugendwerke der „Abenteurer" Hugo von Hofmannsthals, und er spricht zugleich, unwillkürlich, unbewußt, ein Urteil über seines Gestalters Eigenart. Immer frагloser erscheint es dem Beobachter, daß dieser Poet — ob aus freiherrlichem Bauernstolze oder aus weltfremder Schüchternheit, einerlei — dem tragischen Possenspiele unserer heutigen Tage nicht die Stirn bietet, daß seine Dichtkunst unter den Kostbarkeiten

der Antiquitätenhändler vorsichtig herumsucht. Schmuck und Juwelen will er haben — wegen der altmodischen Fassung; ein guter Degen ist ihm zu jeder Stunde lieb — nicht des Stahles, sondern der Patina willen. Er lebt in Wien und träumt von dem Venedig des Cinquecento. Er soll dem Drama neue Wege zeigen, und er greift zu Sophokles zurück. Elektras „Umdichtung" war der erste entscheidende Schritt. Man sprach zunächst von einem Zufall, der moderne Sehnsucht, modernes Rachegefühl in altgriechische Gewänder kleidet. Dann kam „Das gerettete Venedig". Der Stoff einem vergessenen Engländer entlehnt. Eine Verschwörung im Mittelalter, mit Mord und Blut und Schmutz und Inquisition. Hier war die Grenze; hier mußte ein Fragezeichen gestellt, ein Vorwurf ausgesprochen werden. Hier mußte man sagen:

Ist diese Flucht in vergangene Jahrhunderte nicht eine Minderwertigkeit der heutigen Dichtkunst? ... Ist diese Strömung nicht der gestrigen — oder war das schon vorgestern? — rasch siegenden und rasch versagenden „Heimatkunst"-Bewegung auffallend ähnlich? . . . Die Literatur konnte die differenzierten Gefühle, die verwickelten Probleme, die neuen und immer neueren Konflikte der Großstadt nicht bezwingen, bei dem rasenden Tempo stockte ihr der Atem — und sie flüchtete sich in die ruhige Kleinstadt oder noch lieber in die stille, allzu stille

Landschaft. Gleich waren auch ästhetische Erörterungen zur Hand, die den Vorrang der „Heimatkunst“ erklärten. Die einfachen Mittel der Kunst wurden mit den einfachen Aufgaben der Kunst verwechselt. Es fehlte der Mut, die schwersten und würdigsten Themen zu berühren: als wertlos wurden sie also verworfen. Der Fall scheint sich zu wiederholen. Mit großartigen Schritten geht die Neuzeit vor; bringt neue Fragen in nie geahnter Fülle; unzulängliche Versuche und schweißtriefende Halberfolge ringen um die neue Antwort; wir sehen Farben, die vor einem Menschenalter unsichtbar waren; wir hören Töne, die jetzt, erst jetzt erklingen: und die Dichter haben uns nur die Fabeln der Massinger und der Otway zu erzählen. Es ist ein Flüchten in die Vergangenheit, ein geschickter Kompromiß, weil die Gegenwart zu stark und ihre Kräfte zu schwach sind ... wir aber warten auf die große, überwältigende Persönlichkeit, die unser Weinen und unser Lachen versteht und für unsere Kämpfe und Siege und Verluste eine eigene Melodie erfindet. Wir warten.

Doch Hugo von Hofmannsthal gibt uns „Oedipus und die Sphinx“. Eine Tragödie in drei Aufzügen, ein erstes Stück zu einer Trilogie. Die reichsten Jahre seiner Jugend opfert er durch diese großangelegte Umarbeitung einer uralten Sage, den griechischen Göttern, den grausam-düsteren, den ent-

thronten, den längstverstorbenen, die in ihrer Eifersucht götterähnliche Menschen gepeinigt und zu Tode gehetzt haben. (Die fröhlichen, frohlockenden Götter des Olympus dagegen leben heute noch, wie sie in Heines Phantasie, in Nietzsches Zarathustra-Gängen lebten.) Also: Oedipus kommt jetzt an die Reihe. Der Held, der seinen Vater erschlug und die eigene Mutter ins Ehebett führte. Was will er von uns? Was kann der von Furien Verfolgte uns sagen? Was kümmern uns auch die neidischen Götter? Was das ganze Tantalusgeschlecht, das in Blut gezeugt, in Blut untergehen mußte? Widerwillig denkt man des ganzen greuelvollen Vorganges, wenn das Wort „Fatum" einen nicht mehr erbeben läßt. Man geht widerwillig ins Theater. Und nach vier langen Stunden eines Premièreabends eilt man zum Telegraphenamt mit dem Gefühl, daß seit dem „Schleier der Beatrice" kein schöneres, kein reicheres Gedicht in deutscher Sprache geschrieben wurde.

In der Buchausgabe grüßt ein Motto den Leser. Ein Spruch Hölderlins: „Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände." Der Dichter hat also unsere Bedenken geahnt. Wir fühlten das griechische Drama als „überwunden", weil dort das unabänderliche Fatum als souveräner Herrscher jeden Atemzug der Sterblichen voraussieht und gebieterisch bestimmt;

weil dieser mystische, religiöse, vermoderte Begriff in jedem Stücke die Hauptrolle, in tieferem Sinne sogar die einzige Rolle sich vorbehält. Die Jahrtausende sollten jedoch nicht ganz vergeblich vorübergehen: die neue Dichtkunst reißt den Schleier der Maja von allen Menschenseelen entzwei; das neue Drama läßt den Vorhang über die heimlichsten Beweggründe in die Höhe ziehen; wir sehen, wie Entschlüsse gefaßt, wie sie ausgeführt oder auch verworfen werden; wir glauben uns betrogen, wenn aus der Kette der psychologischen Einzelheiten ein einziges Glied fehlt — und „Schicksalstragödie" ist heute ein Schimpfwort. Doch Hofmannsthal hält uns im Banne . . . Das Wunder wird wohl seine Erklärung haben. „Fatum" klingt albern und kindisch; doch eine andere Bezeichnung läßt sich in der anspruchsvollsten Gesellschaft ganz gut hören. Ich meine natürlich den Determinismus. Dieser, man kann schon ruhig sagen: siegreiche wissenschaftliche Ausdruck verkündet doch nichts anderes, als daß der menschliche Wille gebunden sei, daß wir unbewußte Vollstrecker, nicht schrankenlose Befehler wären, daß unsere Handlungen unaufhaltsam aus den vielen, unzähligen Motiven folgen, deren kleinster Teil uns bekannt ist, deren ausschlaggebender Teil uns vorenthalten blieb. So entsteht unser Schicksal, von dem die Priester und die Priesterinnen nicht das geringste ahnen, das aber jeder voraussehen könnte,

der alle, alle Motive überblickt. Fatum oder Prädestination auf der einen Seite, Determinismus auf der anderen: für den religiösen Standpunkt ist diese Kluft unüberbrückbar, denn für diesen kommt es doch nur darauf an, ob ein Geist existiert, der die Schritte des Schicksals zielbewußt heraufbeschwört. Für den Dramatiker ist der Unterschied gering. Er darf sich sagen: immer gibt es ein Menschenlos; niemals eine „tragische Schuld". (Wie man lange Zeit geglaubt; gerade Oedipus hat den Herren nicht wenig Kopfschmerzen bereitet, der Held, „der den unbekannten Mörder des Königs Laïos mit einer Sicherheit des Gerechtigkeitsgefühls forscht und bedroht, die nur — nämlich die Sicherheit — einem Gotte sich ziemt, so daß später durch die verhängnisvolle Wendung seine Leidenschaft gegen sich selbst sich richtet". Wenn das nicht klar ist ...) Ein Menschenlos wäre also das ewige Thema. Das kann in seiner Nacktheit dem Künstler nicht genügen. Er will die Ursachen entdecken und enthüllen. Er vermeidet womöglich alle Beweggründe, die hinter dem Bewußtsein auftreten und die man Zufall, Willkür, deus ex machina nennt; er bevorzugt, unbekümmert um den freien oder gebundenen Willen, die Gründe, die zu bemerken, zu kontrollieren sind, die durch ihr plastisches Hervortreten einen Kampf der Menschen mit dem Schicksal vortäuschen. Ist dem aber so, sind die Ursachen wichtiger

als ihre Resultate, die Prämissen interessanter als der Schluß: dann kann auch das griechische Fatum, das Heroische, Unentwegte, Unbarmherzige, in seine menschlichen Motive aufgelöst werden. Ihre Zukunft ist den Helden schon bekannt: noch ein Motiv, das mitwirkt; nicht mehr. Der Dämon, an den sie ehrfurchtsvoll glauben, das Opfer, an das sie sich in der Not klammern: wiederum nur einzelne Motive, die in dem großartigen Zusammenspiel gar nicht von Belang sind.

In dieser merkwürdigen, neuartigen Kunst, das riesenhafte gespenstige Fatum des Sophokles menschlich zu erklären, zeigt sich Hugo von Hofmannsthal als Meister. Zwei Beispiele sollen seine Kraft wenigstens andeuten: der neue Oedipus und der neue Kreon. In der Tat, es war nicht allzu leicht, uns einen jugendlichen Helden glaubhaft vorzustellen, der die eigene Mutter zur Frau begehrt. Den Vater darf Oedipus ruhig ermorden: er schlägt nur einen Fremden tot. (In Griechenland; vor Jesu Geburt.) Daß aber ein Königssohn in seiner Mutter, die schlecht gerechnet, um sechzehn Jahre älter ist, das schönste, das herrlichste, das liebenswerteste Weib sieht: das hat für unseren Geschmack, ich kann mir nicht helfen, etwas Operettenhaftes. Der Dichter bleibt die moderne Erklärung nicht schuldig. Wir wissen, daß Oedipus niemals die Mutter gesehen hat, wir hören so im Vorbeigehen, daß Jokaste ein

halbes Kind war, als sie dem Laïos einen Sohn geschenkt; doch all das Psychologische reicht hier nicht aus. Oedipus selbst gibt die animalisch tiefere, die physiologische Lösung:

„Ich habe noch kein Weib berührt. — — —
Ich hätte in ihren Armen nicht liegen können
ohne eine geheime Scham.
Wie soll ich dir das mit Worten sagen?
Wo ein Blick mich nicht bände bis in alle Seelentiefen,
wo nicht die Welt mir schwände,
wo nicht Ehrfurcht und Schauder mich ganz auflöste —
wie könnte ich mich da geben?
Und eine nehmen und nicht mich geben,
dies tun, und wäre nicht ein Wirbel,
der mein ganzes Wesen in sich reißt —
dies Unsagbare tun frech, kalt und dreist,
an eine Brust mich drücken, wühlen in Haaren
und lauernd frech in mir mich bewahren —
wie ein abenteuerndes Tier eine nehmen und eine nehmen —
müßt' ich mich da nicht vor dem Anhauch des Meeres zu Tode schämen?
vor dem Schatten, dem Licht, vor den Sternen, dem Wind,
vor der nackten Nähe lebendiger Götter,

deren Augen überall sind? ...
So hielt ich meinen Blick im Zaum
vor ihrem Leib und ihrem Haar, weil keine eine
Königin war ..."

Ein anderer feiner Zug. Die Priesterin hat Oedipus die schaudervolle Zukunft prophezeit. Er wird den Vater töten, die Mutter heiraten. In unsagbarer Angst irrt er umher; nicht vor dem Dämon sich fürchtend, nicht vor dem finsteren, unpersönlichen Schicksal, sondern — vor sich selbst.

„Weißt du, was für Mitternächte über uns noch
hereinbrechen,
wo wir einander vorübertaumeln und erkennen ein-
ander nicht!
Waren nicht Rasende unter meinen Ahnen?
Ließen sie nicht Ströme Bluts vergießen?
Verschmachteten nicht ganze Völker in ihren Ver-
ließen?
Trieben sie nicht Unzucht mit Göttern und Dämo-
nen?
Und wenn ihre Begierden schwollen wie Segel
unter dem reißenden Sturm,
Konnten sie da ihr eigenes Blut verschonen?
Und wer hat dies Rasen für immer an Ketten gelegt?
Wer hat zu diesen Dingen gesagt:
Ihr seid dahin und kommt nie wieder?

Wer sie hört in seinem Blut, dem bringen sie ferne
Dinge nah —
was längst geschah, kann wieder geschehn —
wer weiß durch wen?"

Den Kreon hat Hofmannsthal bei Sophokles nicht vorgefunden. Auch der Grieche weiß von einem gleichnamigen Bruder der Königin, doch dieser hat in der Vorgeschichte — die dem heutigen „Oedipus und die Sphinx" entspricht — nichts zu tun und bleibt auch in dem eigentlichen Oedipus-Drama eine farblose, blutarme Figur. Hofmannsthal gestaltet einen Menschen. Einen modernen Zweifler, einen Kronprätendenten in Ibsenschem Sinne, einen schlafwandelnden Schwächling, der von Krone und von königlichen Plänen träumt — „ein König träumt nicht, eines Königs Träume gehen aus ihm hervor und werden Taten und thronen in der Welt" — und der die Wirklichkeit, „den verdammten Widerhall kraftloser Wünsche" zurückstößt. Die Königin Antiope nennt ihn „den Schattenmann". Zu dem schwerttragenden Knaben sagt er in seinem trostlosen Verneinen: „Ah, schminkst du dich mit Tränen? Man kann sich auch mit Taten schminken, also warum mit Tränen nicht?" Und er selbst berichtet von dem Fackelträger, der ihm in jener Nacht auf dem Wege geleuchtet, da er die Sphinx bestehen wollte:

„Wie er damals vor mir herging,
so fühlte ich, daß er in seinem Herzen
nicht glaubte, daß ich siegen würde, hörst du?
Ich fühlte es an seinem Schritt, ich konnte
es seinem Rücken ansehn, — da erstach ich ihn.“

Die angeführten Stellen schon verraten den großen Reichtum dieser Dichtung. Ueber die dramatische Komposition ist jedwedes Urteil oberflächlich, denn was uns vorliegt, ist eine Einleitung, eine Ouvertüre, in der manches Leitmotiv leise und schüchtern ertönt, trotzdem es in dem Trauermarsch vielleicht am wuchtigsten wird hervortreten müssen. Aber die Einzelheiten sind wunderschön. Der Rausch der Sprache; der Totenreigen der blutigen Worte; der Jubeltanz der wonnetrunkenen Worte; der Selbstlaute und der Konsonanten auflodernder Feuerzauber . . . Die vorzüglichste Vorstellung kann nicht darüber hinweghelfen: das Werk ist nichts für die Bühne. Doch den einsamen, den entzückten Leser führt es das steile Geklüft empor, wo Götter und Dämonen hausen, wo man die heiligen Pauken schlagen hört zu Ehren eines Königssohnes. Dann schließt man das Buch. Und . . . es klingt nichts nach. Wir bewundern die Kunst von Hofmannsthal, aber Oedipus bleibt uns weiterhin ein Fremder. Kann man diesen schroffen Gegensatz zwischen

dem Dichter und seiner vielgeliebten Gestalt begreifen? . . .

Wir warten auf die große, überwältigende Persönlichkeit, die unser Weinen und unser Lachen versteht und für unsere Kämpfe und Siege und Verluste eine eigene Melodie erfindet. Wir warten. Hugo von Hofmannsthal ist zweiunddreißig Jahre alt.

Neueinstudierungen

„Angele", eine zweiaktige Komödie von Otto Erich Hartleben, trägt in der Buchausgabe ein Motto aus der „Fröhlichen Wissenschaft": „— und wie viele feine Freude, wie viel Geduld, wie viel Gütigkeit selbst verdanken wir gerade unserem Verachten! Zudem sind wir damit die ‚Auserwählten Gottes': das feine Verachten ist unser Geschmack und Vorrecht, unsere Kunst, unsere Tugend vielleicht . . ." Für alle, die das Wort Nietzsches anders verstehen könnten, als der Dichter, sagt ein zweites Motto kurz und bündig: „Verachte das Weib!" Das Stück selbst soll diesen kategorischen Imperativ begründen. Hartleben meint, daß zwei krasse Fälle sicherlich jeden überzeugen. Seine Heldin Angele ist die Geliebte des Rentierssohnes Viktor Brandes. Aber auch der Vater ihres „Bräutigams" — die Komödie spielt in Berlin W., wo man für illegitime Verhältnisse nur streng legitime Ausdrücke gebraucht —, der zweiundfünfzigjährige Karl Brandes, ist von den körperlichen Reizen des schönen jungen Weibes entzückt. Er verlangt ohne

weiteres von der Mätresse des eigenen Sohnes ein Stelldichein. Sie sagt ihm einfach ihre Adresse: Philippstraße 26. Nur dem Sohne ist das ungewöhnliche „Dreieck“ diesmal widerlich; früher hat er ähnliche Fälle viel liberaler aufgefaßt. Es kommt zum heftigen Streit zwischen Vater und Sohn; der Alte predigt in beredten Worten die Tendenz des Stückes: „Verachte das Weib!“; und auf die geschmackvolle Frage des Sohnes, ob denn seine verstorbene Mutter auch keine Ausnahme war, muß er erfahren, daß der Vater — gar nicht sein Vater ist. (Also ein lebendiges und ein totes Beispiel für das strenge Motto.) Der zweite Aufzug spielt drei Wochen später. In dem Zwischenakte hat sich so manches verändert. Angele ist bereits die Geliebte des alten Brandes und hat ihre Hand dem Predigtamtskandidaten Franz Kerner schon versprochen. Dieser junge Mann mit dem komischen Titel hat das Bedürfnis, eine reine und einfache Frau zu heiraten, und glaubt zuversichtlich, daß Angele für ihn geschaffen sei. Sie hat ihm einiges aus ihrer Vorgeschichte aufrichtig erzählt, er aber, der künftige evangelische Pastor, kann alles verstehen und alles verzeihen. Wie ernst Angele an die Ehe denkt, ist nicht ganz sicher festzustellen, denn sie ist eben bereit, mit dem Vater Brandes durchzubrennen, als die gütige Göttin der Kulissen den drei Männern die Augen öffnet. Angele muß Berlin W. einst-

weilen verlassen. Der Predigtamtskandidat aber greift zuletzt nach seinem Hut und läuft ihr nach. Er wird sie aller Wahrscheinlichkeit nach doch zum Altar führen: die reine, die einfache Maid . . .

Das Stück hat feinere Züge. So die traurige Ueberzeugung des alternden Brandes, daß Angele für ihn die letzte Liebesmöglichkeit bedeutet. Das Stück hat auch ganz grobe Züge. Der Sohn wirft das Porträt seiner „schuldigen" Mutter aus seinem Zimmer hinaus und läßt an die leere Wand ein anderes Bild hängen, „ein fast lebensgroßes, halbnacktes Weib darstellend, das von einem alten Orientalen mit einer empfehlenden Gebärde feilgeboten wird." Verachte das Weib! Das Weib? . . . Diese Männer sind doch um keinen Gedanken besser! Und verachten? Ist dieses Zeitwort nicht unglücklich gewählt? . . .

Otto Erich Hartleben hat seitdem auch lachen erlernt! „Angele" wurde nämlich schon vor fünfzehn Jahren von der „Freien Bühne" ein einziges Mal aufgeführt. Anderthalb Jahrzehnte lang hat die Zensurbehörde eine öffentliche Vorstellung diesem dramatischen Erstlingswerke versagt. So lange Freiheitsstrafen aber sind in der modernen Literatur: Todesurteile. Und die Amnestie kam für „Angele" zu spät. Wir haben inzwischen die Erdgeist-Lulu auf der Bühne gesehen, wir haben die „Büchse der Pandora" gelesen, und die graziöse Frechheit,

die eine gestrenge Polizei Anno dazumal entrüsten mußte, erscheint uns daher heute als harmloser Scherz. Am Anfang der „Bewegung" war diese „Angele" vielleicht eine sogenannte künstlerische Tat. Wir sehen nur mehr das mittelmäßige Stück.

Es ist immer ein unwillkürliches memento mori, wenn ein altes Werk in neuer Form uns entgegentritt. Selbst „Die Weber", das berühmte Schauspiel Gerhart Hauptmanns, weckte bei der Neueinstudierung im Lessing-Theater eine Menge von Fragen, auf welche man die unbequeme Antwort am liebsten verschweigt. Die traurigen Menschenschicksale sind heute gewiß noch traurig und klingen ohne Zweifel als Menschenschicksale fort; aber man fragt sich: Wurde wirklich wegen dieses Stückes vor einigen Jahren die Hofloge im Brahmschen Theater gekündigt? Und die Begebenheiten dieses Schauspiels ließen die regierenden Klassen davor erzittern, daß eine Revolution der Unterdrückten nicht mehr aufzuhalten sei? Die aufrührerischen Szenen! Die Streikbilder im Ruhrgebiet — wenn man nur das Organ der deutschen Regierung liest —, die blutigen Ereignisse in Petersburg — wenn man nur den amtlichen Telegrammen Glauben schenkt — wie beschämen diese Wirklichkeiten die Phantasie des Dichters! „D'r Mensch muß doch a eenzichts Mool an Auchablick Luft kriechen," sagt ein alter Weber in Hauptmanns Stück . .

und unser Atem stockt. Es ist die Wirkung der lebendigen Wirklichkeiten. Nur wetteifert heute der konservativste Zeitungsbericht mit der sozialistischen Tendenz des Dramas. Dieses „Schauspiel aus den vierziger Jahren" ist aktueller als je zuvor. Und doch ist die Furcht verschwunden, weil man eben erkennen mußte, daß die gleiche „Tendenz" des Lebens schwerwiegender, mannigfaltiger, unaufhaltbarer, schonungsloser ist. Aber die Wirkung des Kunstwerkes? Die ästhetische „Revolution"? Die „Menge" als „Held der Tragödie"? Der theoretische Lärm ist spurlos verklungen; Hauptmann selbst ist zu den Einzelschicksalen zurückgekehrt; und wer für nachträgliche Wahrheiten Sinn, Zeit und Geschmack besitzt, kann feststellen, daß eine abstrakte Menge auf der Bühne überhaupt undenkbar ist, daß der Dichter der „Weber", ähnlich wie Gorki im „Nachtasyl", statt eines: zehn, zwanzig, auch fünfzig Individuen beleuchtet. Immer Individuen. Dieser Reichtum wäre ein Vorzug, wenn der Kampf und Schmerz und Verlust der vielen uns mehr sagen könnte, als Ringen, Leiden und Untergehen des einzelnen; derselbe Reichtum ist ein Nachteil, wenn die Charakterisierung der Dutzende eben durch ihre Zahl — Einbuße leidet. Das Problem wird bei diesem Punkte rein mathematisch: in drei Stunden kann man über zwei, zehn, vielleicht Hunderte von „Helden" ganz gewiß weniger erfahren, als über

einen Menschen. Ein rein mathematisches Problem . . . wie reiten doch die Toten schnell!

Der Zufall, dieser böswillige Theaterregisseur, wollte es haben, daß auf einer anderen Berliner Bühne in der nämlichen Woche zwei Stükke von Molière in Neueinstudierung erschienen. „Der Zwist der Verliebten“ (Le dépit amoureux) und „George Dandin“. Hartlebens Stück ist nach anderthalb Jahrzehnten farblos; Hauptmanns Stück unleugbar stark gealtert; und Molière erlebt nach zweihundertundfünfzig Jahren noch Reprisen: entscheidet diese Gegenüberstellung nicht für die Alten und gegen die Modernen? . . . „Der Zwist der Verliebten“ gibt eine verzwickte Testamentsgeschichte, einen vermeintlichen Sohn, natürlich Verkleidungen und, etwas weniger natürlich, unbewußte Verheiratungen. „George Dandin“ ist die Posse einer Mesalliance mit dem Kehrreim: der bürgerliche Gatte wird betrogen. Die Berliner Kritik zählte nach der Vorstellung — in tiefster Ehrfurcht vor dem „klassischen Lustspieldichter“ — literaturgeschichtliche Milderungsgründe auf. Molière war ein gejagter Mensch, der jährlich mehr als zwei Stücke schreiben mußte. Molière, der Spaßmacher eines königlichen Hofes, durfte nicht sagen, was er wollte. Molière ging an einem Blutsturz vor Ueberarbeitung zugrunde. Motive, die ein Richter sicher würdigen wird. Aber immerhin: Mil-

derungsgründe, die einen leise Angeklagten laut verteidigen. Der Begriff der literarischen Unsterblichkeit wird eben immer beschränkter. Nicht nur in Rom gibt es einen Index librorum prohibitorum; eine unsichtbare Kongregation des zeitgenössischen Kunstgeschmackes verweist auf die lange, lange Liste von Büchern aller Nationen, und diese Kongregation wird von Jahr zu Jahr summarischer, gestrenger, unerbittlicher, vielleicht auch ungerechter. Ist die Zeit noch weit entfernt, wo „George Dandin", um von Dépit amoureux gar nicht zu reden, auf diesen Index kommt und nur ein geflügeltes Wort die Gestalt des unglücklichen Ehegatten in unserer Erinnerung erhält? Tu l'as voulu, George Dandin! ... Unsterblich ist, der heute lebt. Für den kommenden Morgen kann niemand gutstehen. Es bleibt aber auf alle Fälle: ein geflügeltes Wort und eine Vergangenheit von zweihundertundfünfzig Jahren. Für den Kurzsichtigen zwanzigmal so viel als zum Beispiel das rasch verwelkte Angele-Dasein. Für den Kurzsichtigen ... Wir leben rascher, wir produzieren rascher, wir vergessen rascher. Man soll die Jahre nicht zählen. Auf den Inhalt der Jahre kommt es an.

Dem Zufall, diesem gutwilligen Theaterregisseur, war in derselben Woche noch eine Neueinstudierung zu verdanken. „Faust"; der Tragödie erster Teil. Die einförmigen Theaterzettel können all die Stücke

nebeneinander verkünden: von dem Meisterwerk Goethes in derselben Tonart zu sprechen, fehlt einem einfach der Mut. Was heute lebt — im strengsten, großartigsten Sinne des Wortes lebt — ist eben unsterblich. Es ist kein Widerspruch: heute unsterblich. So darf man sagen, daß Goethes „Faust“ in allen Ewigkeiten leben wird. Wer einst dasselbe von „George Dandin“ geglaubt, hat für sich recht gehabt, — hat nur in unseren Augen unrecht. Jedem Zeitalter können einzig und allein die eigenen Urteile wichtig sein, die Revision der Nachwelt ist nur insofern von Belang, als man sie auch vorauszusehen vermag. Also wird der Faust ewig leben. Also wird der Faust von der Bühne verschwinden. Denn die beste, vollkommenste Theatervorstellung wird immer das Persönliche der Liebesgeschichte und des Kindesmordes betonen, und wird auf die allgemein menschliche Perspektive verzichten. Die eigenartige Akustik der Bühne läßt den letzten Aufschrei „Heinrich! Heinrich!“ tausendmal widerhallen; dabei überhört man natürlich das Gelübde, die Sehnsucht, die ganze große Tragödie: „Werd' ich zum Augenblicke sagen ...“

Soll man den Standpunkt der Unsterblichkeit schließlich auch mit den verschiedenen Theatererfolgen kontrollieren? Soll man erwähnen, wie das hochgeehrte — vor Jahrhunderten und heute gleich-

falls hochgeehrte — Publikum die Stücke Hartlebens, Hauptmanns, Molières und Goethes aufnahm? Die Ausführlichkeit wäre zweifellos überflüssig. Den größten Erfolg der reichen Theaterwoche erzielte im Residenztheater — „Hotel Pompadour". Ein französischer Schwank von Xanrof und Mars. Richtiger: der französische Schwank. Richard Alexander, der vielgeliebte „Schwerenöter" des Berliner Publikums, erschien in Unterhosen auf der Bühne und sagte (nicht ganz so klar natürlich): „Gesetzt, daß ich von Nachwelt reden wollte, wer machte denn der Mitwelt Spaß?"

Der Jude von Konstanz

Wilhelm von Scholz wollte, wie er den Vorhang lüftet, eine Gasse zeigen — eng und alt, mit vorgesunkenen Dächern, schiefen Wänden, in der der Schritt zwiefach gebrochen hallt — und einen Wanderer gestalten, der der Glut entstammt, die hinter seinen Schritten zehrend flammt, die ihn nicht losläßt, ihn umklammert; er wollte (das Vorwort zitiert die Tagebücher Hebbels) „einen Charakter bis zu seiner Höhe führen und dann von dieser Höhe aus Welt und Leben ansehen". Frohlockend grüßt man den kühnen Pfadsucher, den dieser steile Weg nicht abschrickt; dann erst ist man gesinnt, ruhiger zu betrachten, was er von Welt und Leben anzusehen vermag, und wie die Höhe, in der er umherblickt ... wie hoch eigentlich diese Höhe ist?

Zeit: Vierzehntes Jahrhundert. Ort: Konstanz. Nasson, ein jüdischer Arzt, hat sich taufen lassen. Seine Motive will ich wörtlich wiedergeben:

„Der Haß der Juden ist doch belohnt, wenn ich nur einer Mutter mehr ihr Kind vom Tode errettet, wenn ich nur ein Leben dem tiefen

Daseinsspiel erhielt, nur einen einzigen Schmerz aufhören ließ. — Von Leid umgeben sein und dann nicht helfen dürfen?!"

Nasson muß wirken. Aber nur dem Christen sind die Wege offen, die sich mit ehernen Pforten für den Juden sperren. Und dann — wehmütig sagt er dem greisen Asarjah:

„Ewig rollt
gleich wie ein Teppich hinter unserm Schritt
der Weg sich auf, der eben erst
sich vor uns ausgebreitet. — Alter Mann,
hast du nicht Sehnsucht, eine Heimat,
ein Haus zu haben? Das des Abends du
verschließt und darin dir die Nacht allein gehört?
Ein Grund, auf dem du stehst, und mehr: ein Raum,
der dich umgrenzt vor all dem Endlosen?
Heimat? Ein Haus?"

Achselzuckend bringt Asarjah die bleischwere Antwort: „Wir haben eine Heimat nur, das Grab." Ebendarum ist Nasson Christ geworden. Ein Bürger von Konstanz, das ihn mit Ordnung rings umgibt. Man wird ihn auch zum Stadtarzt wählen. Ein Siechenhaus will er bauen; den Armen helfen ohne Entgelt. Und dann in sein wohlgeschütztes Heim die schöne Bellet führen, die jüdische Braut, die für Ordnung, Sicherheitsgefühl, Wirkungsmöglichkeiten des Gemahls auch ihren Glauben opfern

müßte. Hier liegt ein Keim zum dramatischen Kampf. Doch diese Juden sind unsagbar müde, zu ernsten Zusammenstößen so gar nicht geeignet ... Gerüchte werden laut von Judenverfolgungen, die ewige Wanderung führt wieder weg von Konstanz. Nur Nasson kennt die schreckliche Gefahr, die jede Verzögerung der Flucht den Juden bedeutet. Er muß sie warnen. In seiner alten, abgelegten Tracht sucht er nächtlicherweise das Ghetto auf. Und kündet den drohenden Ueberfall. Man erkennt ihn nicht; man will ihm nicht glauben; als ein verlarvter Christ wird er angesehen. Die einstigen Glaubensgenossen müssen aber um jeden Preis gerettet werden. Nasson schwört einen jüdischen Eid, daß er die Wahrheit gesprochen. Gott den Allmächtigen ruft er an und die grausigen Qualen des Gehinom. Der Eid ist recht, und nun wollen die Juden fliehen. Aber zu spät: das Ghetto wird an allen Ecken angezündet; ein Straßenkampf entsteht; Asarjah erkennt an der Stimme Nassons den nächtlichen Warner und klagt ihn laut und hartnäckig an, er sei ein Scheinchrist, er sei ein Jude! Benediktus, der bischöfliche Kaplan, muß ihn endlich fragen: „Bist du ein Christ, Nasson? Sprich nur ein Wort! Und niemand rührt dich an.“ Nasson, nachdem sein Blick alles überflogen hat, leise: „Ich bin es nicht.“ Die Christen treten von ihm zurück. Und wie ein Knecht ihn zu den anderen schafft, macht Nasson

einen Schritt auf die Juden zu. Die weichen scheu zurück. Er steht ganz allein. Hier endet der vierte Aufzug und — die Tragödie. Dann kommt noch ein Nachspiel, ein lyrischer Epilog, eine philosophische Betrachtung über Leben und Welt. Nasson schlägt die rettende Hand des Bischofs aus und geht eigenwillig in den Flammentod. Er sucht — „seit mir bewußt ward und ich es mit jedem Atemzuge fühle, daß ich hingeh' unter Verwesenden wie ihr" — die Einsamkeit, die einzig sichere Einsamkeit am Scheiterhaufen. Und seine letzten Worte sind: „Ich habe keine Heimat, Benediktus, auch nicht als Asch' und Staub, wie ihr doch alle."

Die Tragödie der Heimatlosigkeit. Der unaufhaltbare Zusammenbruch des Proselyten. Ein kleiner Kahn stößt übermütig von dem einen Ufer ab und kann das andere Ufer niemals erreichen: ist es fraglich, daß er im Strom untergeht? ... Wir hörten schon einmal diese ganze, so menschenunwürdige, so menschliche Katastrophe in zwei kurze Zeilen gedrängt; — zwei wuchtige Zeilen, wie nur ein Gepeinigter sie schreiben kann, ein Schluchzen verbergend, einen Aufschrei dämpfend, eine verbissene, wimmernde Klage (hinter der hörbaren Klage) ahnen lassend; — in der Matratzengruft tanzen hüpfende Trochäen ihren Totentanz: „Keine Messe wird man singen, keinen Kadosch wird man sagen . . ."

Können fünf Theaterakte mehr geben als diese halbe Strophe?

Die fünf Akte des Scholzschen Dramas geben im letzten Grunde weniger. Hätte Wilhelm von Scholz in der Tat gestaltet, was er gestalten wollte! Hätte er das Drama geschaffen, statt dessen nur ein lebendes Bild für uns zu sehen ist! ... Nämlich am Schlusse des vierten Aktes, wie Nasson dasteht, und Christen und Juden sich von ihm zurückziehen: die beiden Ufer verschwinden in dem fernen Nebel, die Flut schlägt über sein Haupt zusammen. In dem Stück ist ebendiese wichtigste Szene unbegründet; man sieht nicht genügend, wie der christliche Argwohn entsteht, und man begreift nicht, warum die Juden, zu deren Glauben Nasson sich bekennt, die er doch eben retten wollte, für die er auch dem sicheren Tode nicht ausweicht, warum die Juden ihm nicht zujubeln?

Verhängnisvoll verschiebt sich dadurch die eigentliche Absicht des Dichters; die ewige Tragik des Renegatentums löst sich in die elegische Stimmung eines Heimatlosen auf. Ein Seelenmysterium soll beleuchtet werden und ... wir sehen genau, wie ein Haus — in Konstanz, im vierzehnten Jahrhundert — gekauft und wieder verkauft wird. Ein Heimatsuchender ist dieser Nasson, doch seine wühlende Sehnsucht ist uns unbekannt; sie war — bevor der Vorhang in die Höhe geht — in der Vorgeschichte

schicksalsbestimmend. Und so bleibt nur eine fremde Sehnsucht unerfüllt. Dann diese ganze Heimatlosigkeit! ... Es ist ja nicht zu leugnen, sie war die tiefste Tragödie der mittelalterlichen Juden. Aber was schert uns, mit Respekt zu sagen, das Mittelalter? Ist denn dieser Nasson, dieses Konstanz, dieses vierzehnte Säkulum nicht nur ein Spiel, eine Dekoration — und soll dabei nicht von unseren Angelegenheiten verhandelt werden? . . . Gewiß, gewiß. Scholz meint es auch nicht anders. Um geschichtliche Treue ist es ihm nicht zu tun. Und sein Held sagt klipp und klar, fast als wenn er den Nörgler beruhigen wollte:

„Des Juden Handel ist mir fremd, sein Wandern
verhaßt; sein blutiger Glaube ohne Hoffnung
hat meiner Seele Tiefen nie berührt. —
Ich war der Eure nie. —
Doch darum
sind mir die Christen näher nicht als ihr."

Ein moderner Jude; ein moderner Mensch. Er flucht den barbarischen Sitten des Zeitalters, das den Juden das Eigentumsrecht versagt hat, wie er etwa „eine düster brennende Lampe" statt des elektrischen Lichtes benützt; wenn aber diese Heimatlosigkeit zur wesentlichsten, zur innersten Tragik werden soll, dann fällt uns sofort ... das liberale Grundbuchgesetz ein. — Die Häuser auf der Bühne

fangen zu brennen an. Der erste Gedanke des Zuschauers ist: die Leute werden doch versichert sein. Der zweite Gedanke: das ist ja Ghetto und Mittelalter, da war noch nicht ... Der dritte, der ausschlaggebende Gedanke: eine Hymne auf unsere Feuerversicherung. Und an diesem Vorgang ist nichts zu ändern.

Der getaufte Jude Nasson findet keine Heimat? ... Er tut uns herzlich leid. Er geht freiwillig in den Flammentod? ... Das hätte er doch noch überlegen sollen. Einen so wichtigen Schritt! (Der vom Erhabenen zum Lächerlichen führt ...) Der spöttische Ton würde aber auf unseren Lippen ersterben: könnte derselbe Nasson in demselben altmodischen Kleide nur halbwegs andeuten, was ein getaufter Jude heute fühlen muß, wie er den Glauben der Väter leichtherzig verwirft und einen neuen Glauben mit überlegener Verachtung annimmt, wie er für ein „Entreebillet zur europäischen Kultur" Gefühle und Erinnerungen hergibt und dann ein wertloses Papier in den Händen hält, wie er hofft und wie er verzagt, wie er seinen Eltern gegenübersteht und wie ihm seine Kinder zu Richtern erwachsen, wie dann zuletzt auch dieser große Akt in seiner kleinen Komödie vergessen wird. Ersterben müßte der spöttische Ton. Verschämt, verlegen würden wir die Tränen trocknen.

Der „Jude von Konstanz" spricht nicht zu uns.

Er bleibt in seinem Mittelalter stecken. Wir Egoisten aber blicken gelangweilt dieses düstere plusquamperfectum an. Wir Egoisten wollen von dem Dichter die Gegenwart haben!

Stille Dramen

„Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseits des Rheins kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat. —" Also sprach ... nicht etwa Alfred Kerr, für dessen Schüler man heutzutage gehalten wird, wenn man die Strichpunkte und Gedankenstriche bevorzugt; auch nicht ein moderner, kampflustiger Franzosenfresser; also sprach am 19. April 1768 in seiner Hamburgischen

Dramaturgie Gotthold Ephraim Lessing. Man hätte große Lust, bei dieser Gelegenheit den genialsten deutschen Kritiker ein wenig zu protegieren, der doch alle Mittelschullehrer und den taxfreien Titel „Klassiker“ gegen sich hat; der einst richtige und unrichtige Urteile in buntem Nacheinander verzeichnete und dem jetzt in endlosen Dissertationen all die Richtigkeiten und Unrichtigkeiten nachgewiesen werden; dessen grandioses Gedankenspiel und herrliche Prosa aber so gut wie vergessen sind. Man hätte große Lust, die kühnsten Postulate der heutigen Kritik mit Lessings Worten zu wiederholen: die alleinige Berechtigung des persönlichen Geschmacks dürfte wohl weniger ketzerisch klingen, wenn die ewig-lebendige, aber immerhin auch durch die Universitätsästhetik beglaubigte Form des Lessingschen Temperaments diese Forderung unterstützen würde. Er siegt eben auf der ganzen Linie — und seine wuchtigen, verzweifelten Hiebe gegen Voltaire, Corneille und Genossen spüren die französischen Dramatiker heute noch. Mit dem untertänigen Bewundern ist es vorbei. Die Deutschen, „die noch weit französischer sind als die Franzosen“, sind längst ausgestorben. Schon Börne sah diese eigenartige Entwicklung klar. „Deutschland hatte immer die Augen auf Frankreich gerichtet, ohne es darum besser zu begreifen. Anfänglich war es die Bewunderung“ — unwillkürlich benützt hier Börne den Lessingschen

Ausdruck —, „dann der Haß, und in der letzten Zeit eine Art höchst lächerlicher Geringschätzung, die sein Urteil blind gemacht." Und bei dieser Geringschätzung blieb man gelassen stehen.

Pariser Schwänke werden ja — ein wenig gemildert, ein wenig verwässert — täglich an fünfzig deutschen Bühnen aufgeführt; für diese Ware kann eben im Lande der Theaterzensur keine wirkliche Konkurrenz entstehen; doch die ernste französische Dramenliteratur kommt immer seltener, immer schüchterner zu Worte. Mirbeaus „Les affaires sont les affaires" war wohl die letzte Probe und war — auch kein Geschäft. Jetzt versucht man nach jahrelanger Pause mit Maurice Donnay. Seine fünfaktige Komödie Amants („Liebesleute" sagt die dürftige Uebersetzung) hat die preußische Polizei ein ganzes Jahrzehnt nicht freigegeben. Ilions Mauern waren weniger widerstandsfähig, als die ästhetische Ueberzeugung der Zensurbehörde. Man schloß zu guter Letzt einen Kompromiß: manches wurde gestrichen und manches aufgeführt. Man statuierte dadurch ein lehrreiches Exempel und bewies: daß erstens viele Feinheiten, viele graziöse Wendungen das deutsche Idiom nicht wiedergeben kann, daß „wie viel leichter es ist, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung", denn „der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verflogen". (Da ich heute die Lessing-Zitate

bei der Hand habe ...) Zweitens wurde mit vielem Erfolg demonstriert, daß deutsche Schauspieler dem gallischen Humor nicht gewachsen sind. Drittens und letztens darf es nicht verschwiegen bleiben, daß die Berliner Kritik mit diesen Amants nichts Kluges anzufangen wußte.

Der Begriff ist eben fremd. Liebesleute, die sich den Teufel um Priester und Standesbeamte scheren, gibt es natürlich auch hierzulande. Aber der Unterschied ist trotzdem so groß, wie zwischen Maurice Donnay und ... einem Operettenlibrettisten. Dieselbe Melodie, andere Instrumentation. Hier gibt es keine gemeinsame Wirtschaft, keine gemeinsamen Gefühle und Interessen; hier wird man die Empfindung nicht los, wenn man in einem billigeren Bierlokal dem typischen Liebespärchen begegnet, daß der junge Herr Willy Hellpachs Büchlein gelesen hat, in welchem die soziologischen und ganz besonders die hygienischen Vorzüge des illegitimen Verhältnisses gewürdigt werden; daß das schöne Fräulein nach einer mühsamen, öden, inhaltsleeren Tagesarbeit in irgendwelchem Warenhause keine Liebe nehmen und keine Liebe geben kann, sondern einfach und prompt bezahlt für die mittelmäßige Beleuchtung des Restaurants, für das geschmacklose, ihr jedoch königlich erscheinende Service, für die höchst fragwürdige Eleganz ihres Ritters und ihrer Umgebung. Der französische Schriftsteller macht uns mit anderen

Liebesleuten bekannt. Mit Männern und Frauen, die einander ohne staatliche Genehmigung angehören, deren wilde Ehe aber sonst ganz friedlich ist. Sie merken gar nicht die Absonderlichkeit ihrer Stellung, sie sprechen von ihren Beziehungen wie von etwas ganz Selbstverständlichem, und—ein feiner Zug! — der Verfasser ist kühn genug, diese Unbefangenheit zu teilen. Er räsoniert nicht; er predigt nicht für, nicht gegen die Ehe; er sucht nicht Anhänger für eine These, sondern Zuhörer für eine Erzählung. Es ist empörend, aber seine Helden könnten gerade so gut verheiratet sein!

Die Erzählung ist kurz (die fünf Akte sind lang). Eine Frau wird vor die Alternative gestellt, entweder mit dem Liebsten zu ziehen oder ihre Leidenschaft zu unterdrücken, damit ein anderer verschont bleibt. Der andere ist ein guter Mensch und der reiche Vater ihres Kindes. Ohne Zusammenstöße, ohne ausführliche Tiraden kämpfen hier Sinnlichkeit, Dankbarkeit, Muttergefühl einen tödlichen Kampf. Die Mutter entscheidet sich für die Zukunft des Kindes und opfert die eigene Gegenwart. Sie verblutet nicht einmal daran. Das Leben schreitet ungestört weiter: kein Grund zum Jammer, es ist nur eine Komödie. Für ein Theaterstück ist das offenbar zu wenig. Doch eine traurige Grazie liegt in diesem ungeschickten Bühnenwerke; in einer sonderbaren Mischung viel Charme und viel Melancholie

... Die Schlußszene kann als Schulbeispiel für den Rassenunterschied dienen. Der Deutsche sagt bekanntlich: „Es ist der Weisheit letzter Schluß, nur der verdient sich Freiheit usw." (So spricht der Größte.) Ein geistreicher Epigone faßt es knapper zusammen: „Das Leben ist eine Rutschbahn." Aber hinter dem geschminkten Zynismus ist das Pathos nicht schwer zu merken. Der Franzose lehnt sich an einen Stuhl, indem er einfach sagt: „Wenn einer viel gereist ist und Gelegenheit hatte, viel zu beobachten, der weiß, daß das wahrste Glück ..." Da dringt eine lustige Gesellschaft in das Zimmer, eine übermütige Quadrillefigur umschlingt den Redner: das letzte Wort, das die letzte Wahrheit kündet, wird nicht ausgesprochen. Der Vorhang fällt — und nur die Tanzmelodie klingt noch lange, lange nach ... Das wahrste Glück ist nicht in Worte zu kleiden. Man begreift nur so viel, daß ... Eine merkwürdige Quadrillemusik: man hört gleichzeitig den Trauermarsch von Chopin und das Jauchzen der Beethovenschen Geige: „Oh, es ist so schön, das Leben tausendmal zu leben!"

*

Die liebenswerte Begabung Raoul Auernheimers unterstützen zwei große Kulturen: die deutsche und die französische. Er sieht germanische Männer und Frauen auf eine gallische Art und spricht das Fran-

zösische im Wiener Dialekt. Sein dreiaktiges Lustspiel „Die große Leidenschaft" erzählt von einer „bedeutenden Frau", welche malt und dichtet, deren Mann Vinzenz und deren Hofmacher Adrian heißt. Wie in Nestroyschen Possen verkörpern diese Namen je ein Programm. Der Gatte ist Kaufmann, geht in Hemdärmeln herum und schnarcht sogar an heißen Sommertagen. Der Lebemann ist „Künstler", hat Geist und Sinn für das „Höhere" und bringt seiner Dame Rosen. Eine große Leidenschaft wird also Herr über Frau Sophie; sie meint, daß alle Eheleute in der Provinz leben; sie versteht nicht mehr ihren Mann, der den ganzen Tag ehrlich arbeitet, um seiner Frau die Mittel zu verschaffen: anderen Männern gefallen zu können. Herr Vinzenz ist aber gleichzeitig ein kluger Kerl. Er merkt die Neigung seiner Frau und die Absichten seines Freundes. Schon ist eine Chiffre für poste-restante-Briefe verabredet, schon ist höchste Gefahr im Zuge: da findet der Ehemann den rettenden Ausweg, er ladet den Nebenbuhler auf sein Landgut ein. Einmal in vierzehn Tagen kann man leicht auf fünf Minuten geistreich sein; die fortwährende Nähe des Liebhabers ist der sichere Sieg des Ehemannes. Und so geschieht es. Acht Tage vergehen rasch und Frau Sophie sieht den Helden ihrer Träume schon in Hemdärmeln, der geistreiche Causeur ist bei seinen Modellwitzen angelangt und der Künstler mit sei-

nem Sinn für alles Höhere, der Künstler — schnarcht. Der Gatte aber macht Komplimente, scheut die größten Umwege nicht, um die schönsten Blumen herzuschaffen: Sophie ist kuriert, aus der bedeutenden Frau wird wieder eine liebende Frau. Und Herr Adrian verlobt sich mit ihrer Nichte, da diese just bei der Hand ist.

Das „Divorçons"-Problem und die „Divorçons"-Lösung wird bei Raoul Auernheimer nicht „zum ersten Male wiederholt". (Mit dieser Aufschrift schmücken jetzt die Berliner Theater ihre zweiten Vorstellungen.) Es wurde ein literarischer Gemeinplatz, daß der angebetete Liebhaber als Ehemann verhaßt, der langweilige Gatte als Liebhaber amüsant wird. Die Franzosen drücken diesen Gedanken noch klarer aus. In L'Heureuse (zufällig von Hennequin und Bilhaud) heiratet die glückliche Gilberte den Liebhaber, mit dem sie ihren Mann betrogen hat, und hintergeht dann den zweiten Mann natürlich mit ihrem ersten Gatten. Der Mensch ist gleichgültig; die Hauptsache ist, ob er legitime Rechte oder illegitime Vorrechte hat. Da auch Auernheimer diese Fabel wiederholt (er hätte doch eine neue erfinden können) und somit diese Psychologie für richtig hält: verdient das Problem etwas ernster ins Auge gefaßt zu werden. Eine junge Frau ist im dritten oder vierten Jahre ihrer Ehe immer nahe daran,

die „große Leidenschaft“, die ihr in dem heiligen Bund versagt bleibt, anderswo zu suchen. Ein typischer Fall. Bis zu diesem Punkte haben die Herren Verfasser recht. Und die Gründe dieser oft wiederkehrenden Situation? ... Vinzenz geht in Hemdärmeln herum und schnarcht, der Gatte der „Heureuse“ trägt unfeine Kleider und raucht im Salon. Mitnichten! Wenn eine Frau diese unbedeutenden Aeußerlichkeiten rügend bemerkt, dann ist schon der innere Bruch vorhanden. Dann wird sie auf Schritt und Tritt erinnert, daß sie nicht nur mit einem unhöflichen Herrn, sondern mit einer anderen Lebensauffassung, mit einer grundverschiedenen Weltanschauung, mit tausend unverständlichen Meinungen und Ansichten verheiratet ist. Zweitens gibt es im Leben nur Menschen, keine „Rollen“. Man kann gewisse Manieren überwinden, gewisse Artigkeiten zeitweise vergessen, aber Vinzenz Arenberg, der im ersten Akte nur Mitchef der Firma „Arenberg und Brenner“ war, wird im zweiten Aufzuge niemals ein lichtvoller Don Juan, und der geistreiche und vornehme „Künstler“ wird auch nach acht Tagen sich keinesfalls wie ein Stallknecht benehmen. Nur Herrscher können bei ihren höchsten Besuchen fremde Uniformen anlegen; die Liebhaber und die Ehemänner haben eben in der Wirklichkeit keine Uniformen. Fehler und Vorzüge haben sie beide, und das merkt auch die dümmste Frau, — das mer=

ken nur die klügsten Theaterschriftsteller nicht. Und schließlich, wenn auch all diese Prämissen richtig wären: der Schluß ist falsch. Die verheiratete Frau, die mit ihrer großen Leidenschaft einen Dritten begehrt, ist nicht so leicht zu heilen. Sie wird die Hemdärmel des Geliebten höchstwahrscheinlich sehr hübsch, die Rosen des Gatten sicher duftlos finden. Die Abneigung gegen den Mann und gegen die Ehe kann nicht der Erkenntnis weichen, daß ein gewisser Adhémar wertlos ist. Es gibt ja so viele Adhémars! Wenn zwei unbekannte Leute, wie es nun einmal Sitte, heiraten und ein wenig zu spät bemerken, daß sie nicht füreinander geschaffen sind: liegt die Lösung nur in zwei Möglichkeiten. Entweder wollen sie die tiefen Abgründe überbrücken, in ehrlichem Kampfe einander besiegen, das ist dann eine schwere, jahrelange, hartnäckige Belagerung, und wenn zuletzt der Eroberer die Kapitulierte jubelnd an seine Brust drückt: dann verdienen wohl beide den hohen Orden pour le mérite. Die zweite denkbare Möglichkeit ist: die beiden müssen auseinandergehen . . .

Freilich, Raoul Auernheimer könnte auf diese Einwendungen erwidern, daß seine Ausführungen vielleicht weniger treffend, aber gewiß viel witziger sind. Und da hätte er vollkommen recht. Er sagt nicht viel, er sagt aber alles geistreich und unterhaltend.

*

In der Statistik, die am Ende des Jahres alle Verdienste einer Bühnenleitung zusammenstellt, wird ganz besonders auf die jungen Talente hingewiesen, die das Theater zu entdecken, aufzumuntern, der späteren Literaturgeschichte ehrfurchtsvoll zu übergeben glücklich genug war. Richard Fellingers dreiaktige Tragikomödie „Ein Feiertag" wurde eigens für diese Statistik aufgeführt. Sie erzählt von dem Bureauchef Franz Xaver Dollereder, der fünfundzwanzig Jahre lang nach seiner ermüdenden Tagesarbeit konsequent verschmäht hat: zu leben; und der an seinem stillen Schreibtisch Dramen und Tragödien gedichtet hat über Nero, Karl den Kühnen, über Ikarus, über all die historischen Herrschaften. Daß er nicht durchdringen konnte, daß seine Werke nur im Schrank gesammelt wurden und er ein Unbekannter blieb: das wäre kein Unglück. Die tiefere Tragik dieser Gestalt steckt nur darin, daß er in der Tat kein Schaffender ist und daß er dieser gräßlichen Wahrheit bewußt werden muß. Ein Traum, der fünfundzwanzig Jahre lang das eintönige, graue, inhaltslose Dasein geschmückt und lebendig gemacht hat, dieser wundervolle, dieser kindische Traum entschwindet. Es ist ein Erwachen zur Wirklichkeit, — zum Tode, der einstweilen die Allüren des Lebens trägt. Die Dramen und Tragödien, die geschichtlichen wie die modernen, werden unbarmherzig verbrannt, Dollereder beginnt

am Festtage seines Bureaujubiläums ein neues Leben und wird sein furchtbarstes, sein großartigstes Erlebnis . . . dichterisch gestalten. „Ein Feiertag" soll das neue Theaterstück heißen, „eine Kulitragödie in fünf Akten".

Ein feiner Gedanke, nicht wahr? Es ist nur schade, daß Fellinger, der um jeden Preis beweisen will, sein Held sei kein echter Dichter, in seiner scharfen Dialektik weitergeht und unzweideutig auch die eigenen Grenzen, das eigene Nichtkönnen beweist. (Einer mehr oder weniger: was liegt dem Debatter daran?) Der Verfasser denkt an einen armen, simplen Bureauchef, um die Katastrophe des künstlerischen Versagens, dieses Schrecklichste der Schrecken, aufzudecken — und das ist schließlich sein gutes Recht. Ein anderer aber hätte an Gerhart Hauptmann gedacht. Oder an Bernard Shaw. An einen erfolgreichen Dramatiker jedenfalls, der inmitten der geräuschvollen Bühnensiege, der hochtrabenden Zeitungshuldigungen innerlich denselben Zusammenbruch erlebt. Einmal erleben muß . . . „Denn nicht komm' ich aus Nacht und Elend, aus Glanz und Wonne komm' ich her": wie erschüttert uns dieses Motiv bei jeder Tragödie! Doch, wie gesagt, der brave Beamte mit seinen fünf Kindern und mit seinen unzähligen unaufgeführten Theaterstücken ist das gute Recht des Autors. Meinetwegen auch Franz Xaver Dollereder.

Selbst wenn er ein wenig oberflächlicher den Jammer verdolmetscht, der einer ohnmächtigen Menschenseele Herr wird: weil dieser Knirps etwas schaffen möchte; weil dieser Knirps nur ein Stümper ist. Zolas Claude (in dem herrlichen L'Oeuvre) ist doch auch nur ein mittelmäßiger Maler — und wir weinen bitterlich, als er sich an seinem „großen" Gemälde erhängt. Aber man muß auch gestalten können, daß einer unfähig ist. Immer sprach man davon, daß die Bühne die Genialität eines Helden nicht vorführen könne, — der Fall Fellinger zeigt, daß auch das Gegenteil kein Kinderspiel ist. Und man muß auch gestalten, wie dieser eine, dem das Schaffen versagt ist, langsam, langsam darauf kommt. Herr Dollereder macht es sich allzu leicht: er hat ein Vierteljahrhundert lang, seitdem ihm „der alte Grillparzer gesagt, er solle sich nur zusammennehmen", keine Zweifel und keine Skrupel, wie in dem „Irrgarten der Liebe" so schön gesagt wird: keine „Angst des Schaffens" gekannt und dann plötzlich, unvorbereitet, unbegründet verwirft er brüsk die ganze Jugendeselei. Just an seinem Jubiläumstage. Wo die Geschäftskollegen ein Bankett arrangieren. Wo alle seine Kinder beisammen sind. Wo er auch Geld bekommt zur Veröffentlichung seiner Werke. Ein Jubeltag also. Und da bricht die Katastrophe herein. Der Held öffnet seinen Schrank und wirft seine Dramen zu Boden.

Schön in der Reihe, eins nach dem anderen. Ein Moment, der uns ergreifen, peinigen, erschüttern könnte. Hier aber merkt man die Absicht und wird — nicht verstimmt. Herunter nur mit den elenden Theaterstücken! . . .

*

Immerhin . . .

Man soll bei den Einwänden nicht stehenbleiben. Man soll nicht nur beweisen, daß ein Theaterstück mangelhaft sei, denn erstens, zweitens und drittens; man soll auch die Atmosphäre empfinden, in der ein Werk entstanden ist. Und dann muß man mit Dank und Anerkennung sagen:

Die „Zapfenstreich"-Zusammenstöße interessieren uns nicht mehr. Ein Duell, ein Mord oder Selbstmord läßt uns kalt. Wir wollen von den stillen Tragödien etwas erfahren, die in einem einsamen Spaziergang Exposition, Entwicklung und Katastrophe finden. Von den stillen Tragödien, in denen ein Jüngling zum Greis wird; Kraft in Schwäche sich verwandelt; ein Ehrlicher zum Schuft werden muß; ein stolzes Haupt langsam niedersinkt . . .

Es war nicht ohne jede Koketterie, aber es war zugleich auch etwas wie innere Ueberzeugung, daß ich meinen eigenen dramatischen Versuchen den Titel „Romanstoffe" gab . . .

Denn es kommt die Zeit der stillen Dramen.

Der Kaufmann von Venedig

Der englische Dichter William Shakespeare hat vor etlichen Jahren unter dem Titel „Der Kaufmann von Venedig" ein Lustspiel geschrieben, und der Berliner Theaterdirektor Max Reinhardt ist heute kühn genug, diese Komödie als Komödie zu geben. Der Merchant of Venise hat einen langen, langen Weg hinter sich: aus dem ersten Katalog der Shakespeareschen Werke (1623), wo er zwischen „Sommernachtstraum" und „Was Ihr wollt" eine schlichte „Comedie" vertrat, erkletterte er gegen den eigenen Willen die steile Höhe des Tragischen, die lebensfrohen Melodien des Autors wurden durch eine unerwartete, erschütternde Dissonanz übertönt, und aus dem Titel selbst verdrängte den königlichen Kaufmann Antonio der jüdische Wucherer Shylock. Es steckt ein gutes Stück der europäischen Geschichte in der Art, wie man die Verse Shakespeares angehört. Es waren immer dieselben Worte — und man fand immer andere Reime dazu. Es waren fortwährend dieselben Gestalten — nur hat man einmal über sie gelacht, einmal geschluchzt. Erst kam

der gestaltende Dichter (er war auch Hofpoet nebenbei) und sagte seinem aristokratischen Publikum: „Ihr seid vornehme Kavaliere, und der Jude ist ein Geizhals. Ihr sollt zuletzt sein Vermögen gewinnen und er verliert die Tochter obendrein. Ist dieser Vorgang nicht amüsant? ..." Und lachend klatschten die Leute Beifall. Es war am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

Später kam ein anderer Dichter. Der getaufte Jude Heinrich Heine. Dessen herrlich klaren Blick die fanatische Rassenliebe am meisten stören sollte. Er glaubte einfach nicht daran, daß ein Genius vom Range Shakespeares die menschlichen Schmerzen des verfolgten Juden weniger achtet als die schillernden, überflüssigen Spiele einer Porcia. Er, der auf dem Rialto und in der Synagoge von Venedig nach allen Seiten umherspähte, um das Antlitz des Shylock wieder zu erblicken, er verkündet mit skrupelloser Bestimmtheit: „Der Genius des Dichters, der Weltgeist, der in ihm waltet, steht immer höher als sein Privatwille; und so geschah es, daß er in Shylock, trotz der grellen Fratzenhaftigkeit, die Justifikation einer unglücklichen Sekte aussprach, welche von der Vorsehung aus geheimnisvollen Gründen mit dem Hasse des niederen und vornehmen Pöbels belastet worden, und diesen Haß nicht immer mit Liebe vergelten wollte." Heine reihte den „Kaufmann" unter die Tragödien ein — und die

Herrschaften haben ihre Tränen getrocknet. Man sprach von einer „Umwandlung der Weltanschauung". Bassanio, Graciano und all die schönen italienischen Namen haben mit einem Schlage aufgehört zu wirken: der seelische Zusammenbruch des alten Shylock wurde interessant. Shakespeares Stück hat man seltener gespielt, als den „Weltgeist, der in dem Genius waltet". Umherziehende Mimen haben sich einen Monolog zurechtgezimmert, der die psychologischen Feinheiten der gequälten, gefolterten, zum Wahnsinn getriebenen Judenseele aufdekken sollte. Und es ist trotz aller Ergötzlichkeit höchst charakteristisch, daß zwei Berliner Kritiker dem Regisseur ganz und gar nicht verzeihen konnten, „daß die große Szene Shylocks, wie er heimkehrend die Flucht der Tochter bemerkt, gestrichen war". So sehr hat man den ursprünglichen „Kaufmann von Venedig" vergessen, so einseitig war die Tragödie schon lange Zeit betont.

Heute ist wieder das Lustspiel aktuell. Da haben die Schauspieler gehüpft und getanzt und gesungen und geträllert. Es ist eine Lust, zu leben — wenn ein christlicher Doge von Venedig die höchste Instanz der Gerechtigkeit bedeutet. Und die Fragen von Shylock sind heute weniger erdrückend. „Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften?" Man lese doch die Telegramme aus

Warschau! „Mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer, als ein Christ?" Man lese die Telegramme aus Petersburg. „Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht?" Man lese die Telegramme aus Odessa. Heute ist das Lustspiel wieder aktuell.

Die Absicht Shakespeares ist sonnenklar. In seinem Theaterstück ist Shylock eine ... nicht komische, sondern unbedeutende Figur. Wir sehen, wie der gleichgültige Lorenzo die ebenfalls gleichgültige Jessica verführt; wie dieser Schicksalsschlag den alten Juden zermalmen mußte, das erzählt uns im Straßengespräch ein Herr Solanio. Der „königliche" Antonio könnte den jüdischen Konkurrenten „leichtlich wieder einen Hund nennen, ihn wieder anspein, ja mit Füßen treten" — und der Dichter hat keine Angst, daß der sympathische Held dadurch die Sympathien seines Publikums verliert. Shylock ist der Friedensstörer der Porcia-Bassanio-Scherze, er ist der nichtige Anlaß des Porcia-Bassanio-Geplänkels, — selbst in der Gerichtsszene überragt eine juristische Frauenlist seine ganze trostlose Katastrophe. Heine hat im letzten Grunde recht, wenn er den „Privatwillen" des

Dichters geringschätzt. Gestaltet der Genius einen lebendigen Menschen, der da weiterlebt jenseits von Gut und Böse seines Schöpfers: dann ist er auch von den ursprünglichen Werturteilen unabhängig. Er hat nunmehr die eigenen Lebensmöglichkeiten und erscheint dem Betrachter bald klein, bald groß, hier kraftlos und da wiederum mächtig. Der edle und vornehme Ritter Don Quichote diente im Anfang zu Spott und Gelächter, für mich ist er der tragischste Held; der unglückliche Romeo hat Shakespeares Zeitgenossen sicherlich gerührt, Eduard von Hartmann kann über seine jugendliche Unreife nur mitleidig lächeln. Manches Kind der dichterischen Phantasie hat die elterlichen Absichten verleugnet; doch zu dieser Entwicklung ist es unerläßlich, daß die Gestalt eben in menschlicher Größe lebe, daß der Poet mit Liebe (oder auch mit Haß) eine volle Ausstattung gebe für die langen Wanderschaften. Shylock ist aber eine Nebenfigur. Wie er im vierten Akte dasteht und um jeden Preis seinen Schein haben will: da steht Antonios Leben auf dem Spiel, Shylocks Motive sind nur angedeutet. Auch in seiner Seele war ein gräßlicher, ein gewaltiger Kampf vorausgegangen, — dem Spieldichter ist jedoch Nerissas Liebe wichtiger. Darum ist eine tiefgreifende Umwandlung des Kaufmanns von Venedig ausgeschlossen, darum ist hier eine Tragödie undenkbar, darum sol-

len und müssen wir uns mit dem Lustspiel begnügen.

Aber der alte Jude stört. Er weint und wimmert am Schlusse doch zu viel. Die neckische Heiterkeit ist nicht mehr ungetrübt, wenn ein Mensch — allerdings nur mosaischen Glaubens — so jammervoll zugrunde geht. Ein verjährtes Lustspielmotiv, das im Zeitalter der Aufklärung und Humanität seine Wirkung versagt. Es ist nur fraglich, ob man diesen Satz so bedingungslos stellen darf? Ob der gehetzte Jude nicht heute noch manche Lachmuskeln reizt? Oder ob der „Kaufmann von Venedig" trotz aller liberalen Phrasen die eigentliche Wirkung erzielen kann, — wer weiß, vielleicht nicht nur in russischer Uebersetzung? . . . Gewiß, nicht bei jedem Theaterbesucher. Für den „Modernen" geht eben das Shylock-Motiv verloren. Hier kann man auch von der veränderten Weltanschauung sprechen. Es ist wohl die innerste Tragödie der Kunst, daß die ohnehin schwankenden ästhetischen Begriffe den ewigwechselnden moralischen Wertbeurteilungen untertan sind. Da kommt zum Beispiel ein echter Dramatiker, etwa ein Friedrich Hebbel, und dichtet ein packendes Trauerspiel, etwa die „Maria Magdalene"; und als Grundlage alles Unglückes ist ihm die Tatsache genügend, daß ein Mädchen Mutter wird. Ein natürlicher Vorgang vor zweitausend Jahren; bei der Entstehung des Stückes ein

schrecklicher Gedanke. Heute sieht man denselben Begebenheiten wieder ruhiger zu, und man summt zuletzt ein bißchen übermütig: Wozu das viele Gewimmer? Wer nie im Leben töricht war, ein Weiser war er nimmer...

... Und so kann das herrlichste Meisterwerk daran zugrunde gehen, daß — andere Zuhörer entstanden sind.

Antigone

(Nach einer Neueinstudierung in Berlin.)

Wieder eine antike Tragödie. Wieder ein Bühnenwerk, das den Jahrtausenden trotzt. Wieder verspürt man die neidischen Götter, die hinter den Kulissen Menschenschicksale bestimmen, und sieht im Rampenlicht Helden und Heldinnen, die von Dämonen gejagt in ihr Verderben rennen. Wieder ein Neubelebungsversuch längstvergessener Gestalten; eine literarhistorische Injektion. Und wieder Sophokles. Diesmal seine „Antigone". Der Zeit nach das erste Stück unter denen, die uns erhalten sind; dem Werte nach das „vortrefflichste" und „befriedigendste" unter allen Kunstwerken, die die alte und die neue Welt geschaffen hat. Die angeführten Beiwörter stammen von Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Sophokles schrieb sechsundachtzig Tragödien. Zwanzigmal gewann er den ersten Preis, jedesmal den zweiten, den dritten nie. Als er mit einundneunzig Jahren starb, trauerte über sein Hinscheiden ganz Griechenland. Die Spartaner, damals im Kriege mit Athen, boten Waffenstillstand an, um

einen Mann würdig zu begraben, „den die Götter vorzüglich geliebt hätten". Ein Tempel wurde ihm errichtet; die größten Männer verherrlichten ihn; er hieß der am meisten Homerische. War der Dichter dieser übermenschlichen Ehren, des götterähnlichen Kultus auch wert? . . . Ohne Frage; was er seinem Zeitalter gab, war unvergleichlich kostbarer, als was sein Zeitalter ihm geben konnte. Robert Zimmermann faßt einmal seine überwältigend große Bedeutung in folgende Worte zusammen: „Um die Handlung verwickelter zu machen, brachte er den dritten sprechenden Schauspieler auf die Bühne, indes bei Aeschylus stets nur zwei miteinander abgewechselt hatten. Von der gigantischen Höhe, auf welche jener die Tragödie gestellt hatte, führte er sie dem Gange des täglichen Lebens näher auch in äußerem Beiwerk, indem er weniger als Aeschylus auf Szenerie und Maschinerie verwendete, die perspektivische Dekorationsmalerei zur Erhöhung der Täuschung einführte und charakteristisch genug statt des überhohen Kothurns den Schauspielern niedrigere, den außer der Bühne gebräuchlichen näher kommende Sandalen gab." Die Absicht Gerhart Hauptmanns, die Menge zum Helden eines Dramas zu wählen, ist gegen diese Neuerungen ein Kinderspiel. Sophokles war ein Umstürzler seiner Zeit, der den Mut gehabt, Vorurteile lachend zu verachten. Er war ein . . . Naturalist seiner Zeit,

dem der ewige Kontakt der Kunst und des Lebens heilig erschien. Und er war, soweit wir es kontrollieren können, ein Lebenskünstler seiner Zeit, den mit einundneunzig Jahren die Freude über einen Sieg im tragischen Wettkampfe getötet hat. Wer all dies aus einem seiner Werke, etwa der „Antigone", nicht klar herausfühlt, dem . . .

Dem geht, so sagt man, die historische Betrachtungsgabe ab. Aber geschichtlich betrachtet war die Postkutsche eine famose Erfindung. Heute haben wir den Expreßzug. Geschichtlich betrachtet war das Segelschiff etwas Wunderbar-Mystisches. Heute haben wir schwimmende Paläste. Geschichtlich betrachtet wetteiferte die erste Wachskerze mit der Sonne. Heute haben wir das elektrische Licht. Und wir wissen genau, daß die Postkutsche für uns zu langsam, das Segelschiff für uns zu unsicher, die Wachskerze für uns zu dunkel wäre. Auf keinem Gebiete foppen wir uns mit der historischen Betrachtung. Nur in der Kunst ist diese Schwarzkunst noch erlaubt. Da soll — drei Jahrhunderte nach Shakespeare — der dritte sprechende Schauspieler des Sophokles uns entzücken; die niedrigen Sandalen sollen eine Rolle spielen in unserem heutigen ästhetischen Genuß. Wie das heldenlose Drama zum ersten Male geglückt war, zollte jeder gern seine Bewunderung; doch nach fünf Jahren oder gar fünf Wochen wurde die Frage laut: Was ist an den

„Webern“ sonst schön oder unschön? Wer vor hohen Jahreszahlen und einem vergilbten consensus sapientium nicht zurückschreckt: wird auch bei Sophokles und „Antigone“ nicht anders fragen können.

Abgesehen von allen Entwicklungsverdiensten ist die Tragödie, wie Hegel meint, das vollkommenste und befriedigendste Kunstwerk. Befriedigend wohl aus diesem Grunde, weil der tragischen Schuld auf den Schritt die tragische Sühne folgt. Weil Kreon nicht unbestraft die Beerdigung des Polyneikes verbieten, Antigone nicht unbestraft den Bruder beerdigen darf. Weil überall eine „dichterische Gerechtigkeit“ waltet, die der ehrfurchtsvoll angenommenen, doch nirgends sichtbaren Gerechtigkeit der Welt angeblich entspricht. Antigone schreitet zum Grabe, zur gräßlichen Gruft, bei den Obern nicht heimisch, noch bei den Verschiedenen, der Toten nicht, noch der Lebendigen Gast. Sie hat den Bruder begraben. Wo liegt ihre Schuld? In der „Einseitigkeit der Leidenschaft“ — schwört man mit ernstem Gesicht. Und es entsteht die „Ueberhebungstheorie“. Denn Antigone hat — die Auguren unterdrücken meisterhaft das Lachen — nicht genügend Respekt vor dem menschlichen Gesetz. Wie aber, wenn die Heldin die Bestattung des Leichnams unterlassen, und der Privatwille des Dichters eben darum mit dem Tode sie strafen wollte? Naive Frage; in diesem Falle wäre

ihre tragische Schuld auch die Einseitigkeit der Leidenschaft, ihre Ueberhebung, daß sie die — göttlichen Gesetze nicht achtet. Die „Weltordnung" wäre auch in diesem Falle bewahrt, das „Allgemeine" hätte über das Individuum seinen (nicht allzu schweren) Sieg und das Publikum könnte befriedigt nach Hause gehen. Bei einem Kunstwerk ist doch das wichtigste Postulat, daß man befriedigt auseinandergeht . . .

Der großartige Konflikt zwischen menschlichem und göttlichem Gesetz ist nicht abzuleugnen. Der großartige Konflikt, den . . . der Dichter vielleicht vollkommen gesehen, sicher unvollkommen gestaltet hat. Vorsichtiger ausgedrückt: wie er ihn gestaltet, in dieser Form ist es nicht mehr der großartige Konflikt für alle Zeiten. Der wuchtige, unaufhaltbare, unbarmherzige Zusammenstoß der Kultur und der Natur (unsere Ausdrücke sind weniger pathetisch, aber nicht weniger sagend), — dieser Gegensatz, den keine Verjährung lindert: ist ein unverwüstliches Thema der Bühne. Wie zum Exempel die auffällige Tatsache, daß man heutzutage in einem Alter, in dem man zum Lieben am meisten Lust hat, zum Heiraten am wenigsten imstande ist. Und daß die Ehe durch Vorrechte unterstützt, die Liebe durch Vorurteile bekämpft wird. (Erörtert in etlichen Gesellschaftsdramen.) Nur ein einziges Thema ist tiefer, unlösbarer, erschütternder: der Konflikt zweier

Naturgesetze. Etwa die ebenfalls auffällige Tatsache, daß man zur Fortpflanzung des Menschengeschlechts in einem Alter physiologisch imstande ist, in welchem die Reife zur Erziehung der Kinder in jeder Beziehung fehlt.

Gegen den letzten Sinn der Antigone-Dichtung wäre also nichts einzuwenden; es ist nur die Frage, ob dieser letzte Sinn auch für den heutigen Zuhörer zum Vorschein kommt? Der grausame Kreon soll in dem Drama der würdige Vertreter der Kultur, des menschlichen Gesetzes, des Staates, meinetwegen der Weltordnung sein. Er soll hier die sittlichste Staatstugend üben, die der naturrechtlichen Tugend der Antigone als einzig möglicher Hintergrund dient. „Das sind Behauptungen," sagte am 28. März 1827 Johann Wolfgang Goethe zu Johann Peter Eckermann; er sagte es mit einigem Lächeln, „das sind Behauptungen, an die wohl niemand glauben wird. Kreon handelt auch keineswegs aus Staatstugend, sondern aus Haß gegen den Toten. Wenn Polyneikes sein väterliches Erbteil, woraus man ihn gewaltsam vertrieben, wieder zu erobern suchte, so lag darin keineswegs ein so unerhörtes Vergehen gegen den Staat, daß sein Tod nicht genug gewesen wäre und daß es noch der Bestrafung des unschuldigen Leichnams bedurft hätte. Man sollte überhaupt nie eine Handlungsweise eine Staatstugend nennen, die gegen die Tugend im all-

gemeinen geht. Wenn Kreon den Polyneikes zu beerdigen verbietet und durch den verwesenden Leichnam nicht bloß die Luft verpestet, sondern auch Ursache ist, daß Hunde und Raubvögel die abgerissenen Stücke des Toten umherschleppen und damit sogar die Altäre besudeln, so ist eine solche Menschen und Götter beleidigende Handlungsweise keineswegs eine Staats*tugend*, sondern vielmehr ein Staats*verbrechen*." Ich finde in dieser Beweisführung keine Lücke.

Bleibt die Gestalt Antigones. Ihre „Ueberhebung" richtet sich nicht mehr gegen das menschliche Gesetz, das doch zweifellos dem göttlichen Gesetze ebenbürtig ist; sie umgeht nur einen rachelüsternen Tyrannenbefehl. Sie hat zu wählen: entweder läßt sie den toten Bruder „unbetrauert liegen, lauernden Vögeln zu erwünschtem Mahl" und bleibt am Leben; oder sie gibt dem Verstorbenen die überweltliche Ruhe und geht selber in den Tod. Auch in dieser Fassung hat sie noch immer einen grandiosen Kampf zu kämpfen. Der menschliche Instinkt sagt doch gewiß: mein Leben ist wichtiger als jedes andere Leben, geschweige als die Ansprüche eines nicht mehr Lebendigen; ich kann unendlich vieles noch gewinnen, während er nichts mehr zu verlieren hat. Der menschliche Instinkt sagt doch gewiß (wenn er etwa die Rhythmen Heines bevorzugt): „Leben wie der ärmste Knecht in der Oberwelt ist besser, als

am stygischen Gewässer Schattenführer sein . . ."
Und Antigone wählt den sicheren Tod. Aber der Kampf — ja, der grandiose Kampf ist vorüber, wie das Stück beginnt. Ihr erster Satz birgt ihren letzten Entschluß. Und griechische Heldinnen kennen kein Schwanken . . . Ihr Sterbenwollen hätte mich vermutlich mehr gerührt als ihr Sterben. Denn: ist diese Stellungnahme für den toten Bruder und gegen das lebende Ich etwas Selbstverständliches, dann fehlt jeder Keim zu einem Drama. Ist sie aber widernatürlich — und bei allen Göttern des Olymp, das ist sie! — dann möchte man doch sehen, wie ein so folgenschwerer Entschluß auch gefaßt wird.

Das wären die hauptsächlichsten Fehler der Dichtung. Ihre Vorzüge sind in dem erstbesten Schulbuche nachzulesen. In Summa: Was diese Antigone ihren Zeitgenossen bedeutete, kann sie uns nimmermehr bedeuten. Für ästhetische Taschenspielerkünste ist sie noch wie geschaffen; für ein helles Entzücken ist sie ein wenig zu alt. Soll man darüber verzweifelt sein? . . .

Max Nordau prophezeite bei einer festlichen Gelegenheit, daß einst auch der „unsterbliche" Heinrich Heine in dem großen stillen Friedhof der Literatur ankommen müsse. „Das Buch der Lieder wird eine Tschaurapantschâsika werden, ein Buch vom saghaften Ruhme, von dem jedoch keine lebendige Wirkung

ausgehen wird. Schnee vom vergangenen Jahre — das ist Endbestimmung der schönsten Gedichte. Ein tieftrauriger Gedanke. Er verläßt mich nicht am fünfzigsten Todestage Heinrich Heines." Tieftraurig — warum? Daß die „Unsterblichkeit" nicht „die Entschädigung für die Martern eines qualvollen Lebens" sein kann: wissen wir. Wer will denn eine Entschädigung? ... Oder wären unsere Nachkommen zu bedauern, weil sie die Kostbarkeiten der Heineschen Lyrik nicht genießen können? Unsinn; sie werden schon ihren eigenen Heine haben. Geht uns vielleicht die Tschaurapantschâsika ab? ... Ein tieftrauriger Gedanke ist: daß einst alle Melodien Heinrich Heines in ihrer ganzen Herrlichkeit noch klingen werden, wo ich, ich, ich sie nicht mehr hören kann.

Die Juden

Wer lächelte nie über den urkomischen parnassien, der von seinem gütigen Schicksale eine turris eburnea herbeigesehnt hat? Wer fühlte nicht mit selbstgefälliger Ueberlegenheit das Erbarmungswürdige dieses armen Tölpels, der alle Herrlichkeiten der Welt — die Hoffnungen und die Erinnerungen, die Stunden des Glücks und die Jahre des Unglücks mitinbegriffen — eintauschen wollte für die öde, langweilige Ruhe eines Elfenbeinturms? Und wer — o liebenswerteste und freigebigste aller menschlichen Tugenden, von Bildungsphilistern wichtigtuend „Inkonsequenz" genannt! — wer hätte nie in dieses künstliche Gefängnis menschlicher Gedanken, in diese wundertätige Versenkung menschlicher Sorgen und Perspektiven sich geflüchtet, wenn er die Wirklichkeit unerträglich fand? . . . In meiner Phantasie erscheint wenigstens in verlockend scharfen Zügen der weiße, blendende, mit Arabesken gezierte Turm, sooft der Begriff „Rußland" lebendig wird. Die übliche, überlieferte „historische Betrachtung" spricht tröstend vom Mittelalter. Es ist doch nur ein Entwicklungsunterschied: diese

Barbaren stehen dort, wo unsere Urahnen waren, und wo wir heute angelangt, dahin kommen mit der Zeit ihre Enkel ganz gewiß. Ein anderes, langsameres Tempo; im letzten Grunde eine Kleinigkeit; den Leuten geht es so schlecht (und so gut), wie den Kulturmenschen vor vierhundert Jahren . . . Mitnichten! Den Westeuropäern waren einst gewisse Unannehmlichkeiten nicht erspart: von der stillen Gedankenschändung bis zu dem lodernden Scheiterhaufen haben sie so ziemlich alles durchgekostet. Doch zur selben Zeit waren sie — wie heute wir — Grenzsteine auf dem grandiosen Wege, der vom Affen zum Uebermenschen führt. Allen Qualen der Gegenwart kann der Mensch die Stirn bieten, solange sich eine bessere, schönere Möglichkeit in der Zukunft träumen läßt. Der heutige Russe muß aber nicht nach rätselhaften Nebelgespinsten einer späteren unerreichbaren Etappe spähen; seine Menschenunwürdigkeit findet in empörender Nähe: Belege, die leben, Belege, die anklagen, Belege, die für das Todesurteil genügen. Und der Gegensatz der russischen Revolution? Wir zucken unwillkürlich zusammen, unser Herz schlägt plötzlich wilder und vor Verlegenheit und Beschämung glühen unsere Wangen: wenn wir an diesen groben Kontrast erinnert werden. Wenn Telegramme — mit großen aufdringlichen Buchstaben gedruckt — von Massenhinrichtungen, von Barrikadenkämpfen, von Hun-

ger und Brand und Tod erzählen. Wenn an einem Berliner Bahnhofe Auswandererwagen stehenbleiben; nicht beleuchtet und schlecht geheizt; aus den Fenstern blasse, neugierige, neidische Gesichter blikkend. Und ganz besonders, wenn wir das Buch eines russischen Dichters lesen: man hört einen Aufschrei und vergißt das l'art pour l'art. Wenige Generationen haben der Welt eine neuartige Literatur geschenkt, eine neuartige Metaphysik. Ihre Romane und Dramen verkünden nicht den Schopenhauerschen Pessimismus der Schwäche mit seiner elegisch ausklingenden Resignation; sie sind nicht durchtränkt von dem kampfbereiten, kampflustigen, starken Pessimismus Friedrich Nietzsches; es ist die düstere Weltanschauung des Hungers, die hier das Leben noch immer bejaht, ein chorus mysticus der Verzweifelten, der Entblößten, der Lebensbankrotteure schreit da um Rache und Vergeltung. Tendenzen sind bekanntlich unvornehm in der Kunst; diese Schriftsteller sind unvornehm wie das Leben. Und eine Vorliebe haben sie sogar, die dem kühlen Aesthеten unverzeihlich erscheint: sie suchen ihre meisten Helden auf der Landstraße, in der Spelunke, im Nachtasyl. Sie müssen eine leidenschaftliche Sympathie hegen für diese verkommenen Vagabunden, für diese Vogelfreien, für diese Heimatlosen, für diese Stiefkinder der Sonne . . .

*

Russische Studenten haben in Berlin auf einer kleinen, im fernsten Moabit versteckten Bühne ein unbekanntes Stück von einem unbekannten Autor aufgeführt. Eine Dilettantenvorstellung in der Julihitze . . . Die Wirkung war nicht vorauszusehen: ein junges Mädchen stürmte mit gellenden Krampfrufen durch den Saal, in demselben Augenblicke führte man eine zusammenbrechende Studentin hinaus und ein Mann stürzte ohnmächtig zu Boden. Alle anderen Zuhörer — die mit den stärkeren Nerven — saßen gepeinigt, in ihrer menschlichen Würde tief gekränkt, lautlos und mit Tränen da. „Die Juden", das vieraktige Schauspiel von Eugen Tschirikoff, behandelt die blutigen Erinnerungen von Kischenew.

Gespenster gehen auf der Bühne herum, die wir noch als lebendige Menschen gekannt, deren Begräbnis — erst vor kurzem! — wir mitangesehen. Es werden die Namen von Marx und Bebel und Zola ausgesprochen. An Theodor Herzl wird fortwährend gedacht. Der Theoretiker aber hat Bedenken gegen eine historische Tragödie, die in der Gegenwart spielt. Nicht weil die Kunst in dieser Hinsicht begrenzt wäre; für sie sind die Handlungen eines Napoleon und eines aktiven Ministerpräsidenten gleich „menschliche Angelegenheiten". Doch unser Auffassungsvermögen hat Beschränkungen, unsere „willensfreie Erkenntnis", die nach Scho-

penhauers Worten die Erklärung des ästhetischen Genusses ist, kann den Personen und Ereignissen der allerletzten Vergangenheit gegenüber nicht genügend objektiv, nicht genügend willensfrei sein. Und auch der Künstler! . . . Goethe schrieb im Jahre 1798: „Ich verfolgte den Prozeß mit großer Aufmerksamkeit . . . und verwandelte zuletzt, nach gewohnter Weise, um alte Betrachtungen loszuwerden, das ganze Ereignis unter dem Titel „Der Groß-Kophta" in eine Oper, wozu der Gegenstand vielleicht besser als zu einem Schauspiele getaugt hätte." Die Ausbrüche einer Revolution zu einer Oper begeistert! — schreit Börne auf, als er diese Zeilen liest. Er hätte damals nur eine Lehre ziehen können; daß die letzte — noch nasse — Handschrift Klios auch ein Goethe nicht richtig lesen kann. Aber ein Jahrhundert und noch mehr ist verflossen, und die große französische Revolution hat in der Tat nur Opernlibrettos hervorgebracht (auch „Madame Sans-Gêne" ist keine Ausnahme); der großartige Gegenstand taugt noch immer nicht für eine Tragödie. Die Kunst betrachtet eben die einzelnen Menschen, nicht die Menge. Der Vulkanausbruch von Martinique, der Bazarbrand in Paris, die Schiffskatastrophe bei Neuyork regt den Künstler nicht an. Er fühlt und zeigt, wie Menschen leben und leiden und sterben, — und damit hat er alles begriffen, alles gestaltet. Das Massenunglück hat

ihm nichts zu sagen. Es ist nur Zufall, wenn das Bild des individuellen Lebens eine weite Perspektive eröffnet . . .

So bei Eugen Tschirikoff. Die Handlung seines Stückes spielt in einer Stadt des jüdischen Ansiedlungsrayons im nordwestlichen Rußland. In der Wohnung des Uhrmachers Leiser Frenkel. Der alte Leiser — ein Greis mit silberweißem Bart — sitzt bei der Arbeit und spricht mit seinem Gehilfen Schloime über Enttäuschungen der Vergangenheit, über Träume der Zukunft. Ja, diese Vergangenheit war eintönig und düster. Dreimal hat er alles verloren, was er besaß; dreimal von neuem angefangen, sein Leben aufzubauen. Von früh bis spät schaut er in die Uhren und fürchtet, daß einer einmal eine Uhr erfindet, die gar nicht verdorben werden kann . . . Zwei Kinder hat er, einen Sohn und eine Tochter. Die hätten ihr Studium beenden sollen und dann hingehen, wo es besser zu leben ist; die Kinder aber haben an der Universität Unruhen mitgemacht, wurden relegiert und jetzt dürfen sie nicht einmal aus der Stadt hinaus . . . So blickt der alte Leiser Frenkel in die Zukunft. Er wird es nicht mehr erleben, aber seine Enkel oder Urenkel werden vielleicht doch nach Palästina kommen. „Wir müssen daran glauben, Schloime. Sonst ist uns Juden nichts mehr übriggeblieben." Und der junge Gehilfe erzählt mit leuchtenden Augen seinen

Traum: er war in einer großen, schönen Stadt, sah an einer Ecke den Herrn Schutzmann, wollte erschrocken weiterlaufen, der aber rief ihm zu: „Hab' keine Angst! Ich bin auch ein Jude!" — Die Jungen sprechen in einer anderen Tonart. Sie disputieren auch über den Zionismus. Nachmann, ein jüdischer Lehrer, mit fieberhaft flackernden Augen, der die Spuren einer siegreichen Nervenkrankheit kaum verbergen kann, setzt sich mit Glut und Leidenschaft für den Judenstaat ein. „Für uns ist's heute genau so schlimm, wie vor tausend Jahren. Leben wir denn nicht im Ghetto, wie wir im Mittelalter gelebt haben? Verfolgen sie uns denn nicht, wie sie uns im Mittelalter verfolgten? Gibt es denn für uns irgendwo auf der Erde Gerechtigkeit, Gesetz, Achtung vor der Persönlichkeit? Das gibt's nicht! Das gab es nicht und gibt es nicht! Und das wird so bleiben, solange wir im Exil sind! . . ." Er steht aber vereinzelt da. Die Kinder des Uhrmachers; Beresin, ein ebenfalls relegierter Student, der einzige Nicht-Jude des Stückes; Iserson, ein schweigsamer Arbeiter: alle sind sie gegen ihn, gegen den Zionismus. Alle sind sie der Ueberzeugung, daß die Menschheit von dem toten Fleck wegkommen wird; sie sagen, daß Glaube allein wenig ist, es gibt noch eine Geschichte, Wirtschaftsreformen, Reiche und Arme, Satte und Hungrige . . . und Hungernde wollen vor allem Nahrung haben,

was soll man ihnen von Wiedergeburt reden! „Jeder Mensch" — sagt man zum Sohn — „will Brot haben, für den Juden aber ist diese Sorge am größten." Und er antwortet: „Ich will allen dienen, die Hunger leiden." Die Debatte wird nicht zu Ende geführt; die vielen Uhren des Ladens beginnen zwölf zu schlagen, und der alte Leiser seufzt: „Zehn Jahre möcht' ich schon, daß alle Uhren bei mir auf einmal schlagen. Und nie war es möglich ... Sie sind wie die Menschen; nie können sie einig werden ..."

Der Vorhang fällt zum ersten Male, und der Verfasser, der seine Dissertation über Zionismus und Sozialismus noch nicht beendet, beginnt das Drama zu erzählen. Man hat fortwährend das Gefühl, daß ihm nur die Tendenz wichtig ist und nicht das Schicksal seiner Helden. Und doch, während im zweiten und dritten Akte auch die neu auftretenden Personen die schon verkündeten Theoremen wiederholen (nicht vertiefen), verspüren wir die leise, beinahe heimliche Tragik seiner „Juden". Eine einfache, banale Liebesgeschichte. Nachmann liebt Leises Tochter Lija, die aber ist in den Christen Beresin verliebt. Das ist das Ganze, und keine Entwicklung zeigt das lange Stück. Aber die wortkarge Entsagung Nachmanns ergreift uns; und wir sehen den Seelenkampf, den Lija zwischen Vater und Geliebtem erfolglos kämpfen muß; und

wir hören die Klagen des alten Leiser, der den trotzigen Sohn und die verliebte Tochter auf einmal verliert.

Am Ende des dritten Aktes erzählt Nachmann von einem Brief, den er eben aus Kischenew bekommen. „Dort ist ein förmliches Blutbad . . . dort mordet man alle Juden . . . Greise und Kinder . . . Frauen werden geschändet . . . und das Militär steht daneben und will keinen Schutz geben!“ Und schon guckt ein Polizist in den Laden des alten Frenkel und ruft: „Macht den Laden zu! Auf dem Markt ist's unruhig! Rasch!“ Im vierten Aufzuge sind Türen und Fenster fest verschlossen und verriegelt. Von Zeit zu Zeit dringt der Lärm der betrunkenen Menge hinein. In dieser fürchterlichen Situation sagen sich Vater und Sohn ihre letzten Argumente über Judentum und Menschentum. Der junge Student will auch in dem Augenblicke der Angst und Verzweiflung nicht vergessen, „daß es Millionen Menschen gibt, die sich nicht Juden nennen und ebenso wie hungrige Hunde leben“. Der Vater jagt ihn fort. Und auch die übrigen wollen fliehen. Aber die kranke Lija muß bleiben, und Leiser Frenkel will mit seiner Tochter sterben. Beresin kommt vergebens, die beiden zu retten. Da dringt die Menge, mit Spaten, Eisenstangen und Stöcken bewaffnet, ein. Das Gebrüll der Freude und des Triumphes kommt aus ihren

Kehlen. Möbel und Geräte zu zertrümmern ist die Arbeit einiger Sekunden. Leiser bekommt nur einen Hieb auf den Rücken: es lohnt sich nicht, den Alten totzuschlagen. Aber Beresin, der Lija mit dem eigenen Körper decken will, wird von vielen überfallen, und die Eisenstange tut das ihrige. Lija flüchtet in das Nebenzimmer, ruft noch ein Lebewohl dem Vater zu, dann fällt ein Schuß. „Das Luder hat sich totgeschossen", sagt ein stämmiger Bursche, der zu der Beute am nächsten stand. Ein Ruf: „Die Kosaken kommen" — und die Menge stürzt fort, unterwegs noch alles Bewegliche zerschlagend. Dann wird alles still. Man hört Pferdehufe über das Pflaster vorbeitraben, Pfiffe und Rufe. Durch die eingeschlagene Ladentür kommt der Sohn mit blutigem Gesichte. „Vater! Wo ist Lija?" „Sie ist nicht da. Nichts ist mehr da. Der Wind kam von der Wüste her und fegte . . . fegte alles weg . . ."

In der Buchausgabe des Stückes ist an einer Stelle folgende Notiz zu lesen: „Diese Tatsache ist dem wirklichen Leben im nordwestlichen Rußland entnommen." Die kurze Bemerkung läßt tief blikken. Eugen Tschirikoff will als Mensch kämpfen, nicht als Künstler siegen. Ihm ist nur daran gelegen, uns die Wirklichkeit, die schreckliche, empörende, um Rache und Vergeltung schreiende Wirklichkeit zu zeigen. Ob das in einem Kunstwerk oder

in einem Machwerk geschieht, ist ihm nebensächlich. Er will nicht lebende Menschen zeichnen, sondern Menschen, die getötet werden. Er läßt drei Akte lang seine jungen Helden die letzten Wahrheiten einer vornehmen Denkungsart betonen — und will im vierten Akt über all die Wahrheiten, über all die Vornehmheit bitter lachen! Man kann über diese Absicht denken, wie man will. Aber man muß gestehen, daß die grobe Arbeit viel Feines in den Einzelheiten aufweist, und daß Eugen Tschirikoff — auch gegen den eigenen Willen — ein Dichter ist.

*

Als die herrlichen Schauspieler des künstlerischen Theaters zu Moskau nach Berlin kamen, gaben sie in einem Programmheft der Hoffnung Ausdruck, „daß ihre Sprache kein unüberwindliches Hindernis sein wird für das Verständnis ihrer künstlerischen Absichten und Ziele". Die Sprache — nein! Auch das Italienische ist uns fremd, und wir haben der Duse entzückt zugejubelt, dem Zacconi mit stockendem Atem gelauscht. Aber Rußland ist etwas anderes. Da steigen Begriffe auf, wie Asien . . . Barbarei . . . Lohnknechtschaft . . . Mittelalter. Rußland ist in der Gesinnung uns fremd. In dem seelischen Klima; in der Weltanschauung.

Diese Grenze soll bei der Betrachtung russischer Dramen nie vergessen werden. Bei allem Respekt. Und bei allem Mitleid.

Die Kunst des Theatergeschäftes

1.

Es muß einmal klar ausgesprochen werden, daß die Theaterkunst ein Geschäft ist. Ob dieser Satz für alle vergangenen Zeiten Gültigkeit hat, weiß ich nicht. Unsere Informationen lauten ja anders. Das Theater der Griechen war angeblich eine Nationalangelegenheit; das Christentum benutzte die Bühnenwirkungen zur Reklame ad maiorem dei gloriam; Molières Theater hatte die Sendung, einen reichen raffinierten Hof zu belustigen. Jedes Zeitalter hat eine wohlklingende Ueberschrift, die Begriffe vom Hehren, Uneigennützigen, Sakrosankten erwecken soll, und die Historie des Theaters ist: die Geschichte der Stichworte. (Die Geschichte der Kassenrapporte ist uns abhanden gekommen.)

Aber . . . wird unserer Zeit das Stichwort fehlen? Ist man heute weniger bemüht, die profanen Beziehungen zwischen Theater und Geschäft zu verwischen? Wird die Muse der Bühnenkunst nicht immer noch als Heilige verehrt?

Das Theater ist heute ein Geschäft; mit einer

irreführenden Firma; und die Firmenschilder der Vergangenheit haben keine Beweiskraft.

Uebrigens hat die Frage, ob das Geschäftstheater eine Selbstverständlichkeit — von jeher — ist oder bloß eine zufällige Entwicklung, höchstens theoretischen Wert. Und wenn es hundertmal anders war und wenn es sich tausendmal noch ändern könnte: in der lebendigen Kunst des Theaters hat neben gewaltigen Literaturströmungen, neben grandiosen Fortschritten der Regie dieselbe Wichtigkeit: etwa die Bemeisterung der Hypothekenzinsen.

(. . . Und das Leben ist: der heutige Tag, die jetzige Stunde, der ewig-letzte Augenblick.)

2.

Die Aesthetik braucht dringend eine neue Hilfswissenschaft: die Nationalökonomie . . . Die falsche Scham, die aus der Betrachtung der Kunstangelegenheiten alle unschönen Geldfragen verbannen möchte, muß hier bei den Theaterdingen aufhören. Gerade hier sind alle Töne und alle Untertöne erlaubt, in denen das Rollen des Goldes weiterzittert. Der Unterschied ist doch klar: zu einem Bild ist ein Quadratmeter Leinwand nötig, eine Staffelei, einige Farben und Pinsel. Entstehungskosten des Kunstwerkes: hoch gerechnet hundert Mark. Mit diesem Kapitalaufwand kann man einen quadratmetergroßen Kitsch malen — aber auch

Giorgiones „Concerto di musica". Dem Dichter genügt ein Bleistift und ein paar Bogen Papier; die Entstehungskosten seines Kunstwerkes sind, sehr hoch gerechnet, fünfzig Pfennig. Und wiederum: diese Kosten werden nicht einmal größer, wenn er Verse wie Heinrich Heine schreibt.

Wer dagegen ein Bühnenkunstwerk schaffen will, braucht unbedingt . . . Ich werde lieber nicht aufzählen, was er alles braucht; sondern nur verraten, daß ein Theater von Rang, das nur das sprechende Drama pflegt, keine Revolutionen in dem Bühnenbild mitmacht, von allen Experimenten sich möglichst fern hält; daß ein solches Theater etwa in Berlin nicht viel weniger als zweitausend Mark tägliche Unkosten hat. (Man kann natürlich auch mit geringeren Mitteln „Komödie spielen"; Theaterkunst ist nie beträchtlich billiger.) Also jährlich, für zehn Spielmonate, sechshunderttausend Mark. Also die Verzinsung von fünfzehn Millionen.

Ohne jede Sentimentalität: so viel Geld gibt es überhaupt nicht. Von einzelnen sehr beneidenswerten Ausnahmen abgesehen, wird auch kein Theaterunternehmer Mäzene finden, die ihm ähnliche Summen zur Verfügung stellten. Und selbst wenn er auf alle Verdienstmöglichkeiten, also auf alle Lebensannehmlichkeiten verzichten wollte, er muß seine täglichen Ausgaben wenigstens im Durchschnitt auch täglich einnehmen, da sonst sein Geschäft nicht

weitergeht. Sein Geschäft und seine Kunst hört auf, wenn er nicht Tag für Tag allen Launen des Publikums zweitausend Mark abtrotzt.

3.

Eine Bagatelle. Es gibt bekanntlich gute und schlechte Theatertage. In die erste Kategorie gehört der zweite Weihnachtsfeiertag; in die zweite alle übrigen Tage des Jahres. Das Wetter ist doch entweder zu warm oder entschieden zu kalt; eine dem Theaterkassierer genehme Temperatur ist in der Meteorologie bisher unbekannt. Die Wochentage sind naturgemäß schwächer, und Sonntags bleibt das gute Publikum zu Hause. Die Sensationsstücke haben ausgespielt und mit Literatur ist nichts zu machen. Ernste Dramen will man nicht mehr auf dem Theater sehen (man weiß: weil das Leben selbst so ernst ist!) und die lustigen Schnurren klingen nicht nach. Und außerdem und überhaupt: das Theater ist viel zu teuer, denn der Wagen hin und zurück und das Abendessen verschlingen ein Vermögen.

Hinter diesen scherzhaften Kontrasten liegt bitterer Ernst. Das Amüsement-Theater ist aus diesen Betrachtungen ausgeschaltet; und das Theater, das krampfhaft seine Beziehungen zu Kunst und Kultur aufrechterhalten will, leidet an einer schweren, viel-

leicht lebensgefährlichen Krankheit. Seine Darbietungen sind — immer auf Grundlage eines Zweitausend-Mark-Etats — einer kleinen Anzahl von Menschen nicht gut genug, — und für die große Menge sind diese Darbietungen einfach überflüssig. Das Theater ist, wie jedes Geschäft, dem Gesetze der Nachfrage und des Angebots unterworfen — und die Nachfrage ist seit Jahren viel zu schwach.

Was macht ein Kaufmann bei schlechten Konjunkturen? Er setzt die Preise schleunigst herab. Jeder Kundige weiß, daß im Theaterbetrieb dies längst der Fall ist. Und wenn das nicht nützt, wenn seine Ware eben aus der Mode gegangen ist? Er wird es mit einer größeren, marktschreierischen Reklame versuchen. Ein ungeheuerlicher Gedanke; der Theaterdirektor muß doch auch bei fünf Prozent Bankdiskont die Allüren eines Priesters wahren! Andere gefälligere Artikel einführen; dem Geschmack des Augenblicks hie und da den eigenen unterordnen? . . . Recipe ferrum!

Ich rekapituliere: es ist furchtbar einfach; man muß nur im Durchschnitt zweitausend Mark Einnahme erreichen. Es ist unsagbar einfach: ich weiß von einem allerersten Berliner Theater, das bei der dritten Aufführung eines Stückes — von einem bekannten und beliebten Dramatiker, in der Hauptrolle mit einer hervorragenden Schauspielerin — sechzig Mark eingenommen hat.

... Die Theaterkunst ist ein Geschäft. Und leider: das Theatergeschäft ist eine Kunst.

4.

Es gibt kein Unternehmen ohne Risiko; und Risiko heißt Verlustmöglichkeiten. Darüber ist nicht zu klagen. Die Werte steigen und die Werte sinken; wo Chancen für rasche Reichtümer sind, da sind naturgemäß auch Zusammenbrüche. (Und wem es just passieret, dem bricht das Herz entzwei ... falls er ein Idiot ist.) Die Eigenart eines Theaterunternehmens ist nur die: daß hier die Ware — die tägliche Vorstellung — mit einem Schlage aufhört, Ware zu sein. Ihr „Wert" birgt nicht die Gefahr einer geringen oder auch großen Devalvation; dieser Wert wird vielmehr völlig vernichtet. Die Wertpapiere dieses einzigen Geschäftsbetriebes — die Eintrittskarten — notiert man mit drei, fünf, sieben Mark noch um dreiviertel acht; um einviertel neun sind sie Makulatur. Hier fällt kein Kurs; er verschwindet gleich. Es gibt sozusagen kein decrescendo, — sondern die Musik hört auf.

Und die Fäden der Kunst und des Geschäfts sind wiederum höchst sonderbar verknüpft. Die neuen Farben eines Malers, die neuen Rhythmen eines Komponisten können gelassen warten, bis die Leute — leicht oder schwer, rasch oder langsam — sie zu sehen und zu hören erlernen. In dem Theater fällt

der Vorhang und die Lampen werden ausgelöscht und jede spätere Wirkung ist ausgeschlossen. — In einer Aufführung von Hebbels „Maria Magdalene" habe ich versucht, das Werk in einer — sagen wir — ungewöhnlichen Betonung wirken zu lassen. (Es war leider ein Versuch mit vielfach untauglichen Mitteln.) Das Problem, ob ein Mann darüber hinweg kann, ist für mich persönlich kein Problem mehr und die fürchterlichen Folgen einer befruchteten Gebärmutter lassen mich kalt. Aber die Klage und Anklage Karls im letzten Akt: „Nun können wir denn wieder anfangen, Hobeln, Sägen, Hämmern, dazwischen Essen, Trinken und Schlafen, damit wir immerfort hobeln, sägen, hämmern können, Sonntags ein Kniefall obendrein: „Ich danke dir, Herr, daß ich hobeln, sägen und hämmern darf" — diese dreifache, künstlerisch-bewußte Wiederholung von tödlich-eintönigen Begriffen zeigt eine Welt und eine Weltanschauung, in der uns die „bürgerliche Tragödie" von sechs armseligen Menschen verwandt wird. Die Tatsachen ihres Lebens können gleichgültig sein, wo die Färbung dieses Lebens qualvoll grau und menschlich erschütternd ist. — Ob nun diese Interpretation richtig ist oder nicht, ob mein Versuch bei glücklicherem Gelingen ein Verdienst wäre oder ein Verbrechen: ich habe meine Auffassung eher zu viel als zu wenig unterstrichen, und die Aufführung wurde

mit dem größten Wohlwollen behandelt und meine Absicht hat kein Mensch bemerkt.

... Das ist das gemeinsame Schicksal aller Kunstwerke, die — trotz ihrer neuen Note — nicht die innere Stärke haben, mit der suggestiven Kraft des ersten Augenblicks die Leute zu einem Stehenbleiben, zu einem sofortigen Vertiefen zu zwingen. Nur daß einem Bild, an dem man vorübergeht; einem Gedicht, das man überblättert; vielleicht einem Geigensolo, das bei dem ersten Hören gar nicht gehört wird: die ewige Chance innewohnt, immer von neuem wirken zu können. Ein Kunstwerk kann den Zuschauer überrumpeln — aber auch langsam gewinnen. Ein Bühnenkunstwerk muß auf diese zweite, vielleicht reizvollere Möglichkeit verzichten.

Ist das die Tragik einer Kunstgattung, die für den Tag geboren mit dem Tag verschwindet? ... Kaum. Es ist das eherne wirtschaftliche Gesetz, das die Wiederholung einer Vorstellung, die zweitausend Mark kostet, bei fünfhundert Mark Einnahmen nicht duldet. Das ist nicht dasselbe; das ist ein gewaltiger Unterschied. Gustav Mahler konnte trotz schlechter Häuser die Gluckſche „Iphigenie" durchsetzen — in einem subventionierten Hoftheater; Ibsens „Kronprätendenten" und Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer" und Arthur Schnitzlers „Einsamer Weg" mußten von dem Repertoire verschwinden — nur weil sie in Unternehmungen ge-

spielt wurden, die dem kategorischen Imperativ des Soll und Haben unterworfen sind.

5.

. . . Und wenn ein Theaterdirektor tausendmal auf die Devise der l'art pour l'art schwört: tausendfach korrigiert das Leben sein Stichwort und stellt fest: les affaires sont les affaires Die Postulate der Kunst und die Betriebsforderungen des Geschäfts sind zu vereinen. Es ist ja nicht einfach. Gewöhnlich geht die Kunst dabei zugrunde, — hier und da auch das Geschäft. Und es bleibt ein ewiger Kampf. Manches Bild auf der Szene wird weniger farbenprächtig — weil eine alte Dekoration vorhanden war. Dafür wird mancher Ton eindringlich-leiser — obwohl er in der achten Parkettreihe vielleicht nicht mehr zu vernehmen ist. Und der Geschäftsmann denkt an die Viel-zu-Vielen — und der Künstler denkt an sich allein. Und es bleibt ein ewiger Kampf ...

Ein ewiger Kampf. Also ein ewiger Reiz. Der ungeahnte, ungezählte Möglichkeiten schafft, wenn man erst zu dem Bewußtsein gereift ist, daß hier in immerwährenden Wechselwirkungen stehen müssen: Kunst und Kultur und Kapital.

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt


Princeton University Library
32101 068181393

